

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTA PLASTICĂ

TOMUL 13

1

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*, PROF. MARCEL BREAZU; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; AMELIA PAVEL — *secretar științific de redacție*; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se fac prin CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: Calea Victoriei 11, București.

APARE DE 2 ORI PE AN.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 13

Nr. 1

S U M A R

	Pag.
ACAD. PROF. G. OPRESCU, Nicolae Iorga	3
ACAD. PROF. G. OPRESCU, Casa memorială și muzeul din Golești	5
MARIA-ANA MUSICESCU, Nicolae Iorga și studiul istoriei artelor în România	15
RADU BOGDAN, Andreescu în Franța	21
VASILE DRĂGUȚ, Zugravul Miha și epoca sa	39
N. STOICESCU, Locuințele bucureștene la mijlocul secolului trecut	49
MIHAI GRAMATOPOL și RĂZVAN THEODORESCU, Vechi podoabe de aur în colecțiile Cabinetului numismatic al Academiei Republicii Socialiste România	63
MARGARETA BENKÖ, Castelul din Hodod și unele considerații asupra arhitecturii barocului în Transilvania	93
DUMITRU NASTASE, Biserica mănăstirii Tazlău și locul ei în evoluția stilului moldovenesc	109

NOTE ȘI DOCUMENTE

VIORICA MARICA, Cupa din corn de rinocer a argintarului Sebastian Hann....	119
ELENA MATEESCU, Dimitrie Serafim (1862–1931)	124
VIORICA ANDREESCU, Sculpturi de Valbudea și Georgescu redescoperite	132
PETRE OPREA, Stavropoleos, prima sală permanentă de expoziții din România	135
RECENZII	139
Repertoriu de expoziții	151
DUILIU MARCU	155

de ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU

Luna aceasta s-au împlinit 25 de ani, de cînd s-a săvîrșit una din cele mai odioase crime, pomenite în țara noastră: profesorul Nicolae Iorga a fost asasinat mișelește și aruncat într-un șanț, nu de o ceată de bandiți, care ar fi voit să-l jefuiască, ci de cîțiva tineri, *români*, și lăudîndu-se cu faptul de a fi români, dar în realitate favorizînd răspîndirea în țara noastră a celei mai îngrozitoare doctrine politice, hitlerismul, și pretinzînd că prin această faptă bestială aduceau servicii românismului. Mai mare aberație și mai mare pierdere adusă culturii românești nu s-ar putea închipui. Am fost elevul profesorului Iorga, acum mai bine de 60 de ani. Printre cei care ascultau atunci cu admirație și cu respectul de care era înconjurat acel tînăr profesor, s-ar putea să nu mai fie nici unul în viață. Și Vasile Pârvan, și Petre Grimm, și Alexandru Lapedatu, și ceilalți studenți în istorie care-l audiau ca pe o minune, nu mai sînt. Am rămas singur, dar amintirile despre el, despre darurile lui supraumane, memoria prodigioasă, cunoștințele nemărginite, căldura inimii lui, frumusețea expresiei, mergînd de la duioșie pînă la accentul dramatic, după subiectul ce trata și pe care îl anima cu o forță de sugestie prodigioasă, în fața noastră, toate îmi revin cu precizie. Aș putea restabili, nu materia tratată în fiecare lecție pe care am auzit-o, ci impresia ce mi-a lăsat, și consider ca o datorie să o fac în orice împrejurare, cum am făcut-o adesea în Academia noastră, în plen sau în secție. I-am fost elev, da, și mă mîndresc cu aceasta, iar mai tîrziu colaborator la Comitetul național al istoricilor și chiar, satisfacția mea supremă, coleg la Facultatea de litere a Universității din București. Dar niciodată n-am uitat calitatea mea de elev și niciodată nu m-am apropiat de el altfel, decît sfios, cum se cuvenea. Cursul vieții mele a fost astfel, încît prin înseși posturile pe care le-am ocupat am avut contact cu cei mai celebri intelectuali ai epocii dintre 1920 și 1940, unii din ei proclamați unanim ca genii. Iorga era din clasa lor, se ridica la același nivel suprem, și cînd în anume împrejurări vedeam cazul pe care aceia îl făceau de cunoștințele lui, de intervențiile lui în discuție, de talentul și dispoziția sufletească pe care nu le-am mai găsit la nimeni, și pe care le admira atît de mult Focillon, și el un mare intelectual al timpului, adică darul de a aduna spontan, improvizînd, cele mai îndepărtate evenimente și fenomene și de a le asocia în jurul subiectului pe care-l trata, care însă, la spusele lui, își găseau perfect locul acolo, lucru la care nimeni nu se gîndise mai înainte, îmi creștea inima de bucurie. Goethe, se zice, avea același dar binecuvîntat.

Toate aceste însușiri supreme au fost nimicite sălbatic de cîteva gloanțe trase de niște monștri, mai hidoși decît înșiși canibalii, care nu-și chinuiesc victimele înainte de a le omorî și mânca, cum au făcut aceia, care l-au batjocorit și chinuit înainte de a-l răpune. Cînd mă gîndesc la ce a putut suferi în acele momente, el care suporta greu suferința, înțeleg sensul adînc al zicalei românești, că ți se rupe inima. Și, sînt sigur, aceasta se întîmplă cu toți bunii români care își amintesc luna aceasta de tragica lui moarte.

CASA MEMORIALĂ ȘI MUZEUL DIN GOLEȘTI

de ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU

La Golești, la 10 kilometri de Pitești, se află, transformată și onorată cu titlul de casă memorială, vechea locuință a Goleștilor, sau, mai drept, una din reședințele acestei vechi și vestite familii, căci case de locuit ei mai aveau și în alte părți, la una sau alta din moșiile lor, și la București. Cunoaștem exact anul când ea s-a construit, căci el s-a păstrat gravat în piatră în cinci locuri: pe pervazuri de ferestre, în pivniță, pe zid, și la biserica din fața casei. Iar în patru din aceste gravuri mai aflăm și numele maestrului care a săpat inscripțiile, scris chiar în piatră, maestru care va fi cioplit fără îndoială, și pe cea de a cincea inscripție, care aproape s-a șters. Conacul este mult mai nou decât origina acestei celebre familii, celebră prin rolul ce a jucat în istoria noastră mai veche, prin faptele de arme ale unora din membrii ei, ca și prin slujbele de înalți dregători și sfătuitori ai domnitorilor, și tot așa de celebră prin importanța ce au avut membrii ei tineri, către 1848, în acea epocă, în care se făurea crezul democratic al României, în ședințe și conversații care aveau loc aici.

De vorbă, cu directorul ansamblului ce constituia vasta și complicata incintă, în organizarea culturală a ei de azi, tovarășul C. Iliescu, un competent și energic muzeograf, am aflat și importante amănunte asupra istoricului familiei, de când, la finele secolului al XV-lea, Baldovin Pîrcălabul, venit din Oltenia, și-a stabilit reședința în părțile în care s-a dezvoltat și a prosperat neamul lui, de atunci începînd. Ceva mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, Ivașcu și clucerul Albu Goleșcu sînt dregători importanți și sprijinitori ai domnului Alexandru al III-lea Mircea, în războiul lui cu moldovenii. În acest război, Albu moare în luptă, în 1573. În amintirea omului și a evenimentului în care își pierduse viața, familia zidește biserica din Vieroși, pe o vale între coline, nu departe de Golești. În nava acestei biserici se găsește pînă azi cunoscuta piatră de mormînt a lui Albu Goleșcu, a cărei inscripție se zice, după forma textului, că ar fi fost dictată chiar de voievodul recunoscător. Ea este una din foarte rarele sculpturi medievale la noi, în care apare reprezentat omul. Ideea unei asemenea lespezi mortuare a fost poate tot a unui membru al familiei, inspirată însă de imaginea în relief plat a celei atît de măestrit cioplită a lui Radu de la Afumați, din biserica mănăstirii de la Curtea de Argeș. Tot în relief plat și aceasta, ea reprezintă pe Albu Goleșcu luptînd călare și văzut din profil, buzduganul desprinzîndu-se pe fondul sculpturii și avînd pe cap, evident, nu o coroană domnească, ca Radu Voievod, ci o cușmă boierească.

Cu asemenea fapte vitejești prestigiul familiei se ridică, ca și averea ei. Goleștii primesc ca dar domnesc moșii, care fac ca în această parte a țării ei să-și întindă posesiile și influența cam în toate direcțiile. Dar, între timp, partea bărbătească a familiei se stinge. Rămîne însă o fată, Vișa, care se căsătorește cu Stroe Leordeanu, aducînd cu ea, ca zestre, avere și numele. Leordeanu era și el un mare boier, tot din părțile fostului județ Muscel. Stroe și cu Vișa sînt cei care ridică casa din Golești, de aici încolo, conacul familiei, în 1640, pe vremea lui Matei Basarab, al cărui nume apare pe un început de inscripție pus în



Fig. 1. Conacul, vedere din față; așa cum era înainte de restaurare.

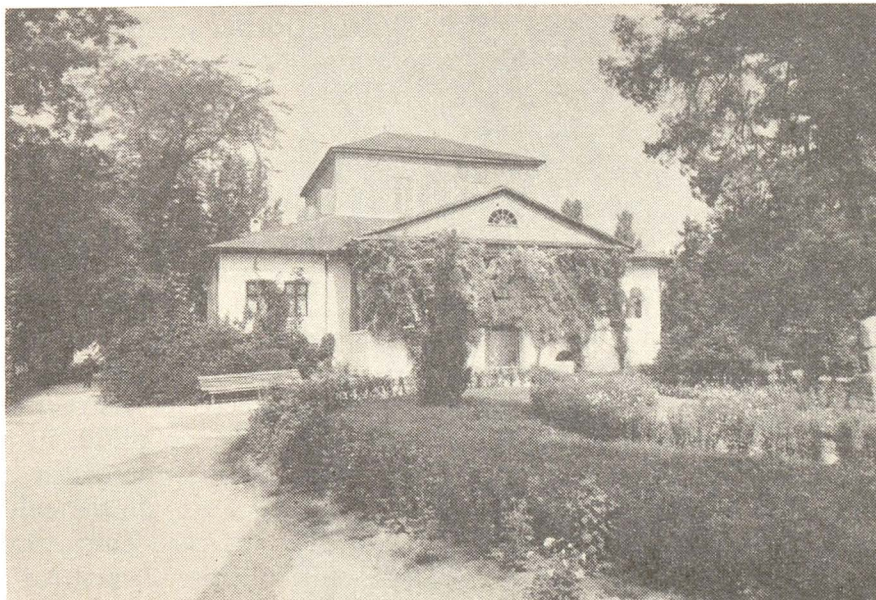


Fig. 2. „Casa săracilor“ azi muzeu etnografic.

peretele pivniții conacului. Este vorba, evident, de un fragment dintr-o inscripție, a cărei poziție actuală a rezultat poate dintr-o așezare împreună a două fragmente, cu ocazia unei reparații mai radicale. Mastor Stoica este numele cioplitorului care, după obiceiul vremii, a putut fi și constructorul casei, sau, în orice caz, supraveghetorul construcției.

Locuința, în centrul curții fortificate cu un înalt gard de bîrne de lemn, nu era prea voluminoasă. Cea a lui Năsturel Herescu, cam din aceeași vreme, așa cum apare din resturile ei de azi, era mult mai încăpătoare și mai pretențioasă, cu ornamentele ei de piatră, din fațada în stilul Renașterii. Cea a Goleștilor era simplă, însă solidă, cu un frumos pridvor deschis și pe coloane de zid, spre nord-est, însă ridicată deasupra unei pivnițe în care imense arcuri și bolți de susținere constituiesc, arhitectural vorbind, poate partea ei cea mai interesantă. În fundul unui coridor al pivniței, printre aceste elemente de susținere, există și o tainică, refugiu în vreme de restriște, care comunica cu etajul superior. Camerele erau la început și ele boltite, cum se vede din consolele pe care se sprijineau bolțile, rămase azi sub tavanele de lemn, ale reparației de mai târziu.

Fig. 3. Conacul, în starea lui de azi.



În 1716, adversarii lui Nicolae Mavrocordat, cei nemulțumiți de a fi supuși unui domn fanariot, în luptele lor cu cetele domnești, printre care se găseau și tătari, după o înfrângere, caută scăpare în curtea întărită a Goleștilor, ceea ce necesită din partea celorlalți un asediu al acelei curți, urmat de un incendiu provocat de tătari, incendiu care cruță numai locuința din centru. Radu Golescu, proprietarul conacului, păstrînd în acest conflict o atitudine prudentă, din care nu se putea trage nici o concluzie, Mavrocordat, ca să nu și-l facă dușman pe față, îi acordă o despăgubire de o mie de galbeni, pentru refacerea părților incendiate. Dar, împrejurările turburi succesive, în care se găsea țara, sînt cauza ca reparația să nu se poată efectua, așa încît să nu rămînă în picioare mai departe decît numai clădirea din mijloc, mai mult sau mai puțin întreagă. Mult mai tîrziu însă, între 1784 și 1807, vornicul Radu Golescu, tatăl lui Dinicu și bunicul Goleștilor de la 1848, cum spune o inscripție de la fîntîna de la poarta domeniului, puse să se facă acea fîntînă și repară întregul conac și dependințele, rămase pînă atunci în părăsire, și le dă aproximativ forma în care se găsesc astăzi, adăogînd numai un alt șir de camere la clădirea veche, acum neîncăpătoare, cu o pivniță sub el, boltită cilindric, și o vastă sală, în paianță, nu în zid, deasupra vechii construcții, constituind oarecum un al doilea etaj, sală la care se ajunge printr-o scară în spirală, cu partea ei de jos în coridorul cel mare din mijlocul casei. Tot atunci începe și construcția băii turcești, care însă n-a fost terminată, și a rămas în situația în care se prezintă astăzi, și ea, arhitectonic, ca și turnul de deasupra porții, foarte interesante. Și, cum exista teama ca bolțile din subsol, acum cînd se adăugase o largă sală de recepție în al doilea etaj, să nu mai constituie un suport satisfăcător pentru noua formă a clădirei, s-au mai adăugat, între arcurile de susținere, în pivniță, altele, intermediare, ceea ce a complicat și mai mult aspectul acestei părți a construcției și a făcut-o și mai pitorească.

La finele secolului al XVIII-lea și la începutul secolului trecut, tocmai perioada care ne interesează mai mult, întreg ansamblul de clădiri era aproape identic cu cel rezultat azi dintr-o foarte îngrijită și fidelă restaurare întreprinsă de INCOP, (Institutul național al cooperăției), sub direcția inginerului Mănescu, institut care a locuit aici după primul război mondial. Restaurarea, la care a luat o parte activă profesorul G. Fotino, a fost condusă de arhitectul Horia Teodoru, cu înalta sa competență, și este, din toate punctele de vedere, deosebit de reușită. Această grijă de conac a continuat apoi, datorită interesului ce Sfatul Popular regional acordă construcțiilor de la Golești, și competenței și interesului cultural de care au dat dovadă conducătorii acestui Sfat Popular. Cum cazul acesta este mai degrabă excepțional, am ținut să-l aduc la cunoștința publicului.

După 1900, totul fusese lăsat aproape în părăsire la casa Goleștilor. Urmași direcți ai familiei, în linie bărbătească, nu mai existau, grupul faimos, compus din cei patru frați,

fiii lui Dinicu și un văr al lor, fiul lui Iordache, toți celibatari, muriseră. Singura fată a lui Dinicu, Ana, căsătorită cu generalul doctor Carol Davila, murise și ea, în urma unei erori tragice a lui Bernath, prietenul lui Grigorescu și asistentul lui Davila, care îi adminis-trase stricnină, în locul altui medicament, pe cînd era bolnavă.

Restaurarea s-a făcut cu cea mai mare grijă și este un model pentru cei ce ar dori să restaureze și alte case memoriale. După terminarea zidăriei conacului s-a strîns de la rude tot ce aparținuse ca mobilier vechiului conac. Dar, evident, multe obiecte lipseau. Ele au fost înlocuite cu altele din aceeași epocă și de același stil, așa încît impresia de ansamblu armonios este intactă și de netăgăduit. În ce privește portretele, cu excepția unui portret original al lui Davila, de Eliescu, elevul lui Chladek, s-au făcut copii fidele sau interpretări după gravuri de pictori talentați, după cele din colecția Muzeului Republicii. Și pentru a se produce atmosfera necesară, s-au pus și obiecte de distracție, dintre cele care aveau trecere în interioarele din acea vreme: cutii muzicale, de pildă, în care erau și cîntece românești, obiecte ingenios concepute, ca să ofere țigarete fumătorilor, trusele medicale ale lui Davila, acestea în camera destinată lui și soției, una dintre cele mai reușite ca ansamblu din întreaga clădire, ori un petec brodat din ia, pe care Zinca Golescu o purtase în ziua nunții, o față de masă de pluș roșu, de aceeași proveniență, farfurii de porțelan de Birmingham și altele. Între mobile, tot ce poartă inițialele N.G. sînt cele vechi ale casei și au aparținut lui Nicolae Golescu, mai multe scaune și o masă de scris. Niște mici păhărele de argint au aparținut lui Alexandru Golescu.

Cea mai mare parte a camerelor sînt pardosite cu cărămidă, care s-a conservat pînă azi, cu unele defecte rezultate din uzură. Din vechile boltiri ale camerelor s-a păstrat numai una; restul fusese suprimat și tavanul nițel coborît, atunci cînd s-a adăugat sala de sus. Au rămas în unele camere numai picioarele vechilor arcuri, cu consolele ce le sprijineau.

Portretele se cuvine să ne rețină ceva mai mult atenția. Original, cum am spus, operă destul de bună, nu este decît cel al lui Davila. Copiile sau cele inspirate de vechi litografii,

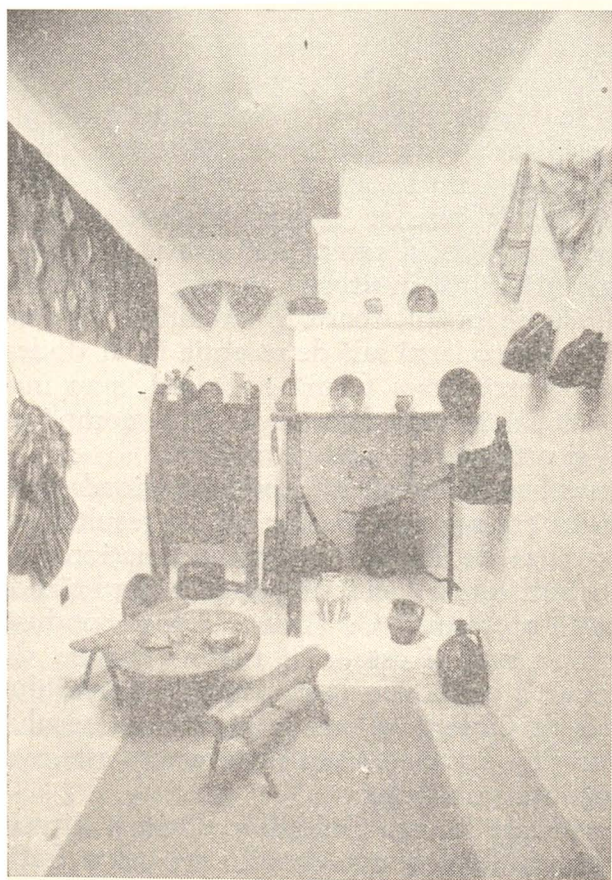


Fig. 4. Interior. Vatră din Muscel.

Fig. 5. Dinicu Golescu, după o stampă, de Avakian.



care au servit de bază unor interpretări în culori ale pictorului N. Grant, rudă cu familia Golescu, sînt și ele interesante pentru a trage unele concluzii în vederea gustului epocii, în care au fost imaginate și chiar al celor care au servit de model. Boierii mari, cu somptuoa-sele lor costume, fac o puternică impresie. Atîtea epoci din istoria artei, cu variatele, uneori bizarele aspecte ale portului, ne ajută să înțelegem pe cele ale strămoșilor și ale persoa-nelor bătrîne din familia Golescu. În fond, cei care le purtau urmau moda ce se cuvenea să urmeze, ceea ce era de demnitate lor să poarte, nu urmăreau un gust individual. Dacă n-ar fi făcut-o ei ar fi fost blamați și poate s-ar fi făcut ridicoli, ca Liotard, cam în aceeași vreme, printre elvețienii lui, cînd s-a întors în costum oriental la Geneva. Nu e nimic personal în aceste imagini vestimentare, decît poate culoarea diverselor părți ale compli-catului și greoiului lor costum. Cei tineri însă, în cele două portrete, au o idee a lor cînd se lasă portretizați. Unul din portrete, cel de militar, cu calul care îl așteaptă la scară și cu ordonanța ce-l ține gata de încălecat, este cel al lui Nicolae, care a văzut desigur portrete ale generalilor lui Napoleon, și pe cît poate și se potrivește, le imită în acest portret. Tot el este reprezentat și în cel de-al doilea portret, copie după unul de Rosenthal, aici în alură de sportiv, mai aproape de portretele englezești din epocă. Dar cel care mi-a dat mai mult de gîndit, este cel al Zincăi Golescu. Din tot ce știam despre această femeie remarcabilă, din rolul pe care l-a avut în educația patriotică a copiilor, îmi rămăsese despre ea o impresie ca de o matroană romană din vremea Republicii, sau ca de o altă mamă a Grachilor. Și ce vedem în portret! Un idol feminin, un fel de relicvă plină de bijuterii, puse oriunde, așa încît nici o parte a costumului nu e lipsită de pietre scumpe. Niște broșe sînt prinse chiar în partea de sus a mîneții, unde niciodată nu mi s-a întîmplat să văd bijuterii. Iar în ce privește fața, ea este exact cea mai măiestrită operă a vreunei țigănci roabe și cu acea croială a costumului, care conform modei din vremea lui Napoleon, la noi poate ajunsă mai tîrziu, îi aducea mijlocul trupului sub sîni. Dacă o femeie cu judecată și cu simțul răspunderii se îmbrăca și se comporta așa în societate și la zile mari, ce trebuie să fi fost aspectul vreuneia mai cochete? O asemenea imagine îmi aduce aminte de o conversație pe care odată am avut-o cu Paul Valéry. « Numim modern, zicea el, ceea



Fig. 6. Interior, Drăgănești-Olt.

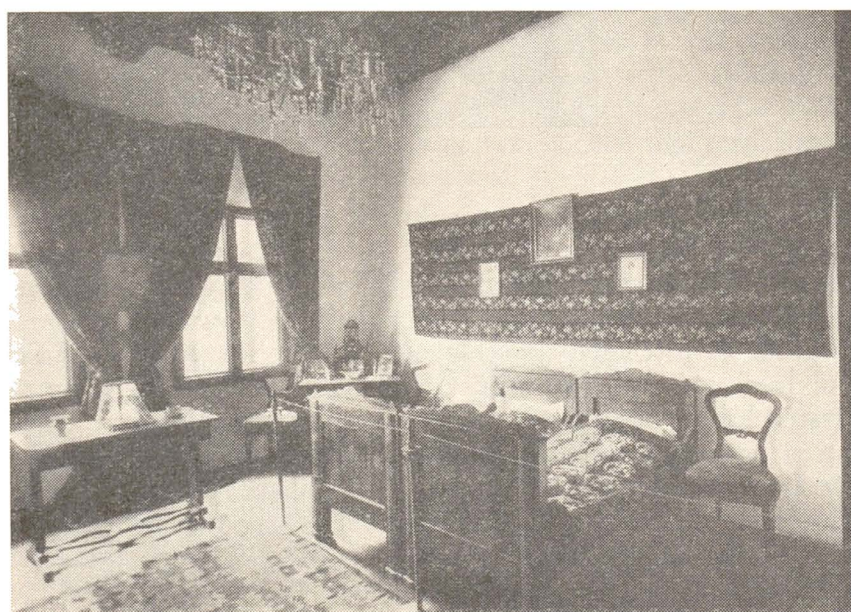


Fig. 7. Camera Zincăi Goleșcu.

ce e efemer și n-are o oarecare valoare decît foarte puțină vreme; peste un an-doi, modernul de azi ne va apărea absurd și ridicol.» Dar n-aș vrea să termin descripția acestei case venerabile, în care s-au plămădit evenimente din care a ieșit generoasa mișcare de la 1848, cu observații nițel severe asupra modei și a celor care se supun orbește ei, chiar cînd erau tot atît de înțelepți, cum știm că a fost mama Goleștilor. Este tributul pe care aproape orice femeie îl plătește fanteziei și cochetăriei, care stau la origina modei, atunci cînd vrea să joace un rol în societate.

Aș mai adăuga că, la conacul Goleștilor, au venit uneori oaspeți iluștri. Tudor Vladimirescu s-a oprit acolo trei zile, înainte de tragicul lui sfîrșit, și Nicolae Bălcescu avea obiceiul să-și viziteze prietenii, ori de cîte ori se îndrepta de la București spre casa Bălceștilor, ceva mai la nord de Golești, în județul Vîlcea.

Terminînd vizita casei memoriale, o realizare exemplară a celor care au avut răspunderea acestei probleme, și adăugînd că, tot în clădirea centrală, sus, în acea sală adăugată

Fig. 8. Interior din Vilcea.



mai târziu, se găsește o secție de istorie, cu numeroase și interesante documente, vom trece la camerele, vechile dependințe, care constituie astăzi muzeul și accesoriile.

★

Vom începe considerațiile noastre asupra muzeului, cu cele două încăperi, în stînga și în dreapta porții principale. Arhitectonic, această poartă este foarte atractivă. Ea reproduce exact, poate din alt material, vechea poartă originală. Deasupra, servindu-i drept giruetă, întâlnim, dintr-o foaie de metal plată, o reproducere a figurii de pe lespedeza funerară a lui Albu Golescu, din biserica de la Vieroși, care s-ar putea să fie modernă.

În stînga, cum privim din interiorul curții poarta principală, se găsește localul în care Dinicu Golescu, la 1826, a instalat școala pentru copiii din sat, prima școală primară organizată după model apusean, din țara noastră. Astăzi, cînd există școli primare pretutindeni, acest strămoș al lor are o valoare documentară și muzeală, așa încît s-a instalat aici o secție pedagogică cu tot ce privește istoricul învățămîntului, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. La dreapta porții, era casa săracilor, pentru întreținerea căreia Banul Radu, tatăl lui Dinicu, lăsase prin testament venitul de la o vie, de la cinci mori pe Argeș și de la un pod.

Acele două așezăminte fac mare cinste neamului Goleștilor, dragostei lor de cei mici și sărmani, patriotismului lor luminat, prevăzător de viitor. În organizarea actuală, cele șase camere ce constituiau casa săracilor cuprind secția de etnografie, cu toate instrumentele ce servesc meșteșugurilor și ocupațiilor domestice din regiunea Argeș. Cele douăsprezece camere rezervate în trecut oaspeților, încă și mai la dreapta, cuprind arta populară din aceeași regiune.

Se discută azi, și de cunoscători, dar mai ales de necunoscători, care sînt raporturile dintre etnografie și arta populară. Și, fiindcă autorii obiectelor și cei care se servesc de ele, și într-un caz și într-altul sînt țărani, se crede că arta populară n-ar exista și că ea n-ar fi decît un mic capitol al etnografiei. Am auzit, de pildă, spunîndu-se, în sprijinul acestei păreri, că, de vreme ce o pereche de opinci banale, ar constitui obiectul de studiu al etnografiei, și numai cînd aceste opinci ar avea pe ele o ornamentație (mă întreb ce ornamentație ar putea exista pe opinci?) ele ar intra în domeniul artei populare, este evident deci că arta populară n-ar avea o existență proprie. Cei care vorbeau astfel, oricît de învățați în alte domenii, uită că orice obiect, și cel mai trivial, poate fi analizat din punct de vedere estetic și poate intra în domeniul artei, prin forma lui, prin croială, prin materialul mai prețios sau mai ordinar, prin partea ce ocupă într-un ansamblu armonios de costum ori de mobilier dintr-o încăpere etc. Dar, se întîmplă adesea ca oamenii care toată

viața n-au cumpărat un obiect pentru că era frumos, ci pentru că, după un criteriu sau altul, le convenea, conducându-se după valoarea atât de îndoielnică a dictonului: «Nu-i frumos ce-i frumos, e frumos ce-mi place mie»; care n-au dat odată vreun ban pentru o operă de artă oarecare, decât poate pentru propriul lor portret, să considere că nimic nu e mai ușor, nu stă mai în sfera lor de judecată decât să hotărască în chestiile delicate și dificile de calitate artistică, de diviziuni între categorii artistice.

Organizatorul sau organizatorii muzeului de la Golești știu să facă distincția necesară între etnografie și artă populară și au împărțit muzeul în două secții deosebite. De la intrare, în sălile de expoziție, oricine simte că obiectele de etnografie sînt cele uzuale, cele fără de care nu s-ar putea exersa o meserie, fiind bineînțeles că și acestea pot prezenta însușiri artistice, sau pot fi lipsite de aceste însușiri, iar cele de artă au rolul să ne îmbogățească viața, s-o facă mai plăcută, mai ușoară și mai demnă de a fi trăită.

N-am intenția să fac din acest articol un ghid al muzeului. Aș dori numai, să pot convinge mulțimi de oameni să-l viziteze, să-l vadă de aproape, să judece asupra a ceea ce au văzut, căci nu cunosc în țară muzeu mai logic prezentat, mai frumos aranjat care să ne dea asupra artei și etnografiei din regiunea Argeș idei mai juste, mai clare și mai sigure.

Toate aceste frumoase obiecte sînt de mici proporții. Sînt din ce în ce mai convins că, pentru a le prețui la adevărata lor valoare, ele trebuiesc expuse și văzute, nu în imense săli ale construcțiilor moderne proprii muzeelor, unde se pierd și apar fără raport între ele, ci în săli mici, cum sînt camerele oamenilor care le-au executat pentru folosința lor. Apoi, cum nu s-a făcut nicăieri, în afară de acest mic colț de țară, obiectele trebuiesc alese pe regiuni, nu amestecate între ele, sub pretextul unei viziuni de ansamblu al unui gen. Alese pe regiuni, ele formează un tot armonios, logic și coerent, ne ajută adesea să ajungem la concluzii care nu sînt hotărît aceleași pentru orice parte a țării. De aceea, tipul muzeului din Golești mi se pare singurul la care s-ar cuveni să ne oprim, pentru muzeele etnografice și de artă populară regională. Am avut ocazia să vorbesc uneori și cu străini competenți, care au vizitat muzeul din Golești, și a căror părere ne-a întărit în convingerea noastră.

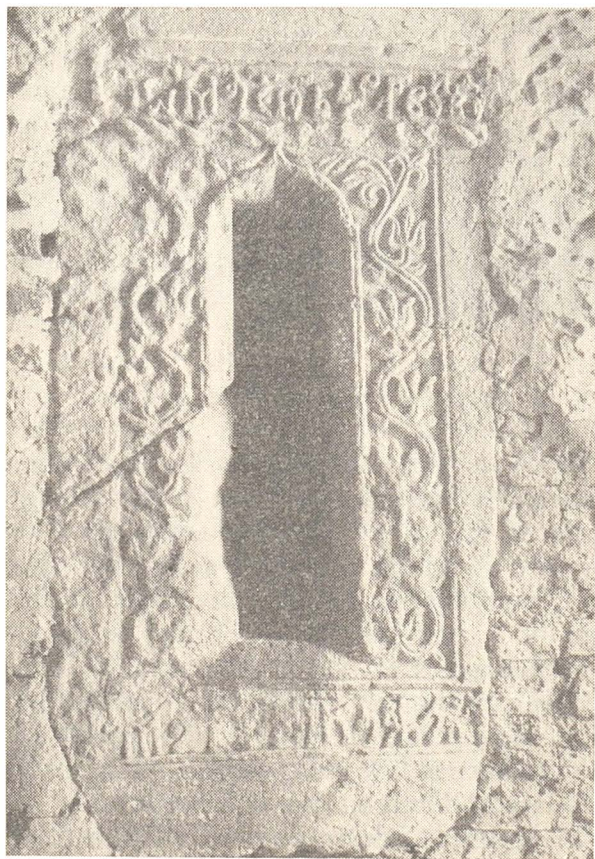


Fig. 9. Inscripție de la pivniță cu semnele meșterului Stoica, și anul construcției 1640 (7148).

Secția etnografică cuprinde șase săli, am spus-o :

1. Albinăritul și pescuitul.
2. Păstoritul, care în această parte a țării a fost una din ocupațiile majore ale populației, poate sala care m-a încântat mai mult.
3. Agricultură și pomicultură.
4. Îndeletnicirile casnice : țesutul, fierăria, dogăria și dulgheria, olăria (toate acestea în mai multe camere).

Arta populară este împărțită în 12 săli, grupate omogen, formînd unități și aranjate cel mai adesea ca un interior :

I. Grupul Drăgănești-Olt, cu obiecte de la satul cam la 110 kilometri de Golești, cuprinde trei săli : un interior complet, mai ales cu scoarțe de perete, cu un model foarte original, pe care nu l-am mai văzut nicăieri ; vatra, cu toate ustensilele unei căsnicii, unele în metal ; casa mare, adică odaia cea mai importantă prin dimensiuni și calitatea lucrurilor ce cuprinde.

II. Grupul din Muscel, compus din trei camere : casa mare ; vatra, cu obiectele de uz casnic, mai ales de lemn, căci sîntem mai adînc în munte, unde lemnul e mai la îndemînă și se lucrează mai cu îndemînare ; odaia de locuit.

III. Grupul Vîlcea : vatra și tinda ; casa mare.

IV. Curtea de Argeș, cu splendidele fote, în care intră și fluturi și fir de aur, dar armonizate magistral în ansamblul obiectului, și devenite uneori mici covorașe, după ce au încetat să mai servească drept fote.

V. Grup de costume din întreaga regiune, cu puține exemplare, dar toate de calitate supremă, una din sălile cele mai reușite și mai instructive.

Într-un coridor sînt expuse sculpturi în lemn și ceramică, în ambele cazuri reprezentate prin exemplare splendide, prezentate ingenios și admirabil puse în valoare.

Am părăsit muzeul și pe acest harnic director, convins că ziua petrecută la Golești a fost nu numai una dintre cele mai plăcute în ultima vreme, dar încălzit de un sentiment puternic, pe care nu-l voi uita, în puținele zile cît mai am de trăit. Tot ce am văzut acolo era opera oamenilor celor mai simpli ai poporului nostru, iar ei erau toți semenii mei, cei din mijlocul cărora am ieșit și eu, și atîția oameni care, prin serviciile aduse țării, s-au ridicat pînă la cele mai înalte situații și au binemeritat de la patrie. Cu carte multă sau cu carte mai puțină, noi toți avem același suflet, aceeași dragoste de frumos. Și dacă tot ce am lăsat în urmă, părăsind muzeul Golești, a fost produs în vremuri grele, cum au fost cele în care s-au făurit acele frumoase obiecte, ne putem închipui de ce este capabil acest popor, în vremuri ca cele pe care le trăim astăzi, în care toți ne simțim alături, fără silnicii și persecuții, în care demnitatea și libertatea fiecăruia sînt respectate.

«... misiunea noastră actuală... trebuie să fie în legătură cu întreaga noastră moștenire și cu toate sacrificiile noastre. Avem o civilizație națională de întărit, hrănind-o cu tot ce avem ca monumente, datine și amintiri și ținând-o în strânsă legătură cu orice curente de sănătoasă înnoire a culturii europene».

(N. IORGA, *Două concepții istorice. Cuvîntarea de intrare în Academia Română*, 17 mai 1911).

de MARIA-ANA MUSICESCU

In stadiul actual al cercetărilor și realizărilor din domeniul istoriei de artă din țara noastră contribuția lui N. Iorga pe aceste două planuri poate fi din plin valorificată în perspectiva sfertului de veac ce a trecut de la moartea sa. În prestigioasa-i activitate de învățat și de gânditor, de istoric în cea mai largă accepțiune a cuvîntului, de cercetător și de scriitor, de profesor și de orator, istoria de artă urmărită ca fenomen reprezentativ al desfășurării vieții omenești din toate timpurile constituie pentru N. Iorga și o preocupare permanentă ca ramură aparte a științelor istorice. De aceea, într-o judecată de valoare asupra locului pe care marele istoric îl ocupă și în domeniul istoriei de artă, trebuie apreciată — pe lângă concepția care se desprinde din întreaga sa operă asupra rolului pe care îl joacă arta în cunoașterea trecutului — și impresionanta sa contribuție la strîngerea materialului informativ.

Din veacul care a trecut de cînd Al. Odobescu a schițat premisele istoriei de artă în țara noastră și pînă astăzi cînd se elaborează primele sinteze ale artei românești în spiritul concepției materialismului istoric, N. Iorga ocupă un loc de frunte, nu numai pentru că activitatea sa se întinde pe mai bine de o jumătate de veac, făcînd astfel legătura între etapa începuturilor și cea actuală, încheind-o pe prima și pregătind-o pe cea de-a doua, ci și pentru că este cel dintîi în țara noastră care a încercat să explice creația artistică prin realitatea complexă a istoriei sub toate aspectele sale recunoscîndu-i astfel, implicit, forța, eficacitatea și amploarea fenomenelor creatoare de cultură.

Nu este locul în această evocare limitată — și limitată rămîne orice evocare a unui singur domeniu de activitate din sfera disciplinelor umaniste, față de vasta lume de fapte și de gândire în care s-a mișcat insașiabila curiozitate și splendida generozitate a uneia din cele mai cuprinzătoare inteligențe ale României moderne — să ne oprim asupra vreunui detaliu, fie el cît de semnificativ, din anii de ucenicie ai lui N. Iorga. Este suficient să amintim că etapa de la care a plecat în cercetarea artei românești este cea pe care o deschisese Al. Odobescu la mijlocul veacului trecut, etapă ce marca un apreciabil salt calitativ — de la întîmplător la sistematic, de la atitudinea de amator entuziast la cea de specialist — față de trecutul apropiat.

Practic, prin activitatea de teren și prin interesul consecvent pe care l-a arătat monumentelor vechi românești; teoretic prin «postulatul caracterului național și popular al tuturor fenomenelor de artă»¹, Al. Odobescu, om nu numai de înaltă cultură dar și cel dintîi specialist român în domeniul arheologiei și istoriei artelor, pusese premisele cercetării moderne în acest domeniu în țara noastră². Totuși, și nu numai pentru Odobescu, dar pentru toți

¹ T. VIANU, *Studii de literatură română*, București (1965), p. 75.

² Pentru activitatea lui A. I. Odobescu în domeniul arheologiei și artei, v. T. VIANU, *Al. Odobescu, pașoptist și umanist*, în A. I. ODOBESCU, *Opere*, București, 1955;

interesantul studiu al lui D. TUDOR despre *Alexandru I. Odobescu arheolog*, în A. I. ODOBESCU, *Istoria arheologiei*, București 1961; cf. și M. A. MUSICESCU și D. NĂSTASE, *Cercetări de artă veche românească în secolul al XIX-lea...* în *Studii și cercetări de Istoria Artei*, 1—2 (1956), p. 138—141.

oamenii de cultură din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea ce s-au interesat mai îndeaproape de problema artei trecutului românesc — un Hasdeu, un Melhisedec ș.a. — materialul pe care-l aveau la îndemână era și insuficient și nesistematizat. Mai mult decât atât: cu rare excepții, monumentele și obiectele din epoca feudală vorbeau un limbaj de mult revolut. În frumoasa sa conferință « Artele din România în periodul preistoric » (1872)³ Al. Odobescu îndemna la reluarea firului întrerupt de mai bine de o jumătate de veac: « ... lucrați dar, ca din vechile monumente să iasă precum fluturul din crisalidă, monumente mai mărețe, dar cu același caracter de originalitate locală »⁴. Dar asupra acestor monumente « cu atât mai rare cu cât sînt mai vechi »⁵ și care constituie « o grupă de arheologie cu adevărat națională » (sub. aut.), Odobescu nu dispunea decât de date disperate, fragmentare, de informații nu odată eronate. Rămîne sugestiv în această privință efortul său de a reconstitui istoricul așezămîntului mănăstiresc de la Snagov înlăturînd, prin cultura sa istorică și intuiția sa artistică, aberațiile credințelor și cunoștințelor contemporane.

Nu mai puțin sărace erau informația de istorie generală și cunoștințele privitoare la evoluția artei bizantine și de tradiție bizantină în decursul dezvoltării sale milenare. « Informația era așa de restrînsă, — va spune Iorga despre istorie în genere la începutul secolului nostru, încît — a scrie pagini de istorie asupra acelor pe care le aveam la îndemână, era muncă zadarnică »⁶. Și adaugă, din perspectiva lucidă a vastelor sale cunoștințe cîștigate după o muncă de ani de zile: « În loc să continui a străbate văzduhul pe aripi romantice, ca aripile predecesorilor mei, trebui ca, foarte modest, să mă pun la lucru »⁷.

Într-adevăr, întors de la studiile din Franța și din Germania, N. Iorga venea cu o concepție bine stabilită (ale cărei origini se găseau în « Kulturhistorische Methode » a lui Ranke), dar și cu practica erudiției. Starea de fapt privind cunoștințele istorice din țara noastră îl împiedica însă să pornească la cercetarea în mare a trecutului românesc. « Generația căreia-i aparțin, va mărturisi N. Iorga, încercînd un bilanț al studiilor de istorie românească din secolul al XIX-lea, ... a început prin a combate tendințele romantice. Ea a reușit să le înlătore și să creieze alături o altă istorie a Românilor, istoria sprijinită pe documentul contemporan »⁸. În această metodă de cercetare stă în primul rînd soliditatea temeiului de la care pleca N. Iorga față de generația care îl precedase; ea explică și justifică totodată pasiunea consecventă cu care a căutat izvoarele istoriei noastre, izvoare între care el număra și monumentele și obiectele de artă. « Faptele istorice lasă ... urme care se pot observa și direct ... clădiri, statui, tablouri, monede, vase, ustensile, morminte, însfîrșit urme scrise. Pentru a ne apropia deci de cunoașterea unui eveniment istoric trebuie să-i stăpînim tot complexul de urme pe care l-a lăsat acest eveniment »⁹. Astfel, preluînd ideea de largă circulație dacă nu și de consecventă aplicare în istoriografia occidentală, N. Iorga căuta să integreze istoriografia noastră în puternicul curent nou al cercetării istorice europene. Sub aceste auspicii începea Iorga noua etapă a cercetării trecutului nostru și — implicit — a istoriei de artă, etapă care poate fi considerată ca patronată și dirijată de multilaterală sa personalitate.

În studiul artei el pleca de la monument, după cum în cel al deșelării vieții noastre istorice va pleca de la document. « Studii de literatură, de artă, de filozofie, de economie sînt o neapărată necesitate, toate acestea nefiind, într-un anume sens, decât elemente prealabile pentru înțelegerea istorică deplină »¹⁰. Pe măsură ce își strîngea informația necesară redactării primei sinteze asupra istoriei Românilor (« Geschichte des rumänischen Volkes in Rahmen seiner Staatsbildungen » — Gotha, 1905, publicată în colecția condusă de K. Lamprecht), N. Iorga își lărgea cunoștințele în domenii speciale ale științelor istorice, adîncindu-și prin lucrări pregătitoare, linia inițială a gîndirii sale istorice și fructificînd materialul cules în seria de istorii a meșteșugarilor, a comerțului, a bisericii etc.

³ A. I. ODOBESCU, *Opere* (Ed. T. Vianu), pp. 77—106.

⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁴ *Generalități cu privire la studiile istorice*, București, 1944, p. 83.

⁸ *Ibidem*, p. 177.

⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁶ *Ibidem*, p. 185.

¹⁰ *Ibidem*, p. 96.

Ani de-a rândul, de la începutul veacului nostru, N. Iorga a strâns — în linii paralele pentru istorie și pentru artă — o uriașă informație, materializată, în ceea ce privește arta, nu numai în paginile de un adesea atât de puternic fior evocator din « Sate și preoți din Ardeal » (1902), « Drumuri și orașe din România » (1904), « Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească la 1906 » etc. sau în nenumăratele note și însemnări, mai ample sau mai mărunte, dar într-o lucrare unică până în zilele noastre : « Inscricții din bisericile României » (1905 — 1908)¹¹. Rodul a patru decenii de modestă și neistovită cercetare (consemnată în cea mai mare parte a ei în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice), prodigioasa informație de amănunt pe care ne-a lăsat-o acest gânditor aplecat spre sinteze, dublat de un răbdător cercetător, reprezintă și astăzi, alături de « Acte și fragmente... » (1895 — 1897), « Studii și documente... » (1901 — 1916, în 32 vol.) și de cele câteva mii de pagini publicate în colecția Hurmuzaki (vol. X — XII, XIV și XV), un material, dacă nu ar fi decît pe planul strict informativ, de care nici unul din specialiștii zilelor noastre nu se poate lipsi. Materialul acesta este de două feluri : material istoric care l-a ajutat să integreze arta veche românească în viața societății din trecut și material artistic propriu-zis, care l-a ajutat nu numai să cunoască integral trecutul ci și să devină, alături de specialiștii vremii, unul din cei mai informați cunoscători ai artei medievale românești.

Reluînd firul început la mijlocul veacului trecut prin călătorii pe toate drumurile țării, opera de cercetător a lui N. Iorga marchează, prin însăși natura informației sale, o deosebire esențială față de trecut. Pentru el nu sînt monumente mari sau monumente mici, opere de artă mai importante sau mai puțin importante. De la cea mai umilă biserică de sat și pînă la monumentele cele mai de vază — singurele, de altminteri, care inspiraseră pentru evocarea trecutului pe poeții, arheologii și istoricii romanticului secol al XIX-lea —, de la creștăturile țărănești în lemn pînă la cele mai rafinate manuscrise miniate sau broderii liturgice, orice creație din domeniul artei reprezenta o valoare semnificativă, toate își găseau locul într-o evoluție organică, deschideau o nouă perspectivă vieții trecutului¹².

Dacă am stăruit mai îndelung asupra laturii de informare din activitatea lui N. Iorga, este pentru că departe de a fi o simplă acumulare cantitativă, sau erudiție sterilă, ea răspundea atât unei necesități a timpului cît și dorinței istoricului de a « întreba epocile însăși în mărturiile contemporane »¹³. Pentru că « peste cunoașterea izvoarelor, peste critica lor, se cere înțelegerea umană a omului care a fost, învierea lui prin comprehensiune... prin simpatie și prin acel dar pe care grecii îl numeau « poiesis », deci creațiune »¹⁴. Numai prin ceea ce N. Iorga numește « legătura necesară cu realitățile omenești în propriul lor mediu »¹⁵ se poate ajunge la cunoașterea adevărată a istoriei, limitată în trecut la « generalitățile maiestose », la « caracteristicile solemne ». Creația de artă nu se datorează unor elite, reprezentanților unor clase privilegiate, ci poporului, în cel mai larg sens al cuvîntului : « Viața culturală, umila acțiune neconținută și obscură a mulțimilor, care nu numai că țin pe umerii lor palate și temple, cu toate podoabele și puterile lor, dar condiționează, fără știrea artiștilor celor mai personali, și cea mai înaltă artă... »¹⁶. În introducerea la o carte modestă, de mult uitată, în care a concentrat materia unui curs de istoria artelor ținut la Universitatea din București (« Istoria artei medievale și moderne în legătură cu dezvoltarea societății », București, 1922), N. Iorga expunea una din ideile de bază în ceea ce privește interpretarea artei : « ... părerea

¹¹ O altă lucrare, mai completă și, desigur, mai exactă ca informație, s-a realizat în prezent de către un colectiv de specialiști de la Institutul de Istorie al Academiei Republicii Socialiste România. A apărut pînă acum volumul I d'n *Inscripțiile medievale ale României*, București, 1965, alcătuit de Prof. Al. Elian (redactor responsabil), C. Bălan, H. Chircă și Olimpia Diaconescu.

¹² Merită amintită aci definiția pe care N. Iorga o dă monumentului istoric, acest lucru « pe care toată lumea crede că îl cunoaște și atât de puțină lume îl cunoaște cu adevărat... » (N. IORGA, *Ce este un monument istoric*, Vălenii de Munte (1915). El împarte monumentele istorice în două

grupe : « acelea care se prețuiesc nu pentru valoarea lor intrinsecă, ci pentru lucrurile care s-au săvîrșit în apropierea sau în cuprinsul lor » și « orice zidire anterioară anului 1850 care este din punct de vedere intrinsec un monument istoric » (*Ibid.*, p. 5 și 10). Acestea nu sînt numai bisericile cu « odărele, odăjdiiile, împrejurimile... ci și clădirile profane — de la clădirile domnești pînă la casele țărănești — hanurile, fîntinile, podurile » (*Ibidem*, p. 19).

¹³ Generalități... p. 347.

¹⁴ *Ibidem*, p. 160.

¹⁵ *Ibidem*, p. 128.

¹⁶ *Ibidem*, p. 83.

mea este că arta e *explicabilă* numai prin societatea căreia îi este *aplicabilă* (sub. aut.), dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală, un simplu exercițiu, de tehnică, o simplă dibuire de drumuri, care nu duc nicăieri »¹⁷. De asemenea, el mărturisește: « Îmi voi permite să spun, că în toată viața mea nu am făcut nimic în afară de societate. Tot, și literatura și arta și știința, eu le socot în legătură cu viața aceasta omenească, închisă în marginile unei națiuni și unui Stat și, mai departe de națiune și de Stat, în viața generală a omenirii și a teritoriului pe care-l louiește »¹⁸. Iată conturate, pe de o parte caracterul național al oricărei arte a trecutului, continuitatea în timp și legătura ei în spațiu, și, pe de alta, unul din criteriile de judecată asupra artei și anume: interesul « istoric » pe care-l prezintă monumentul. Raportarea acestuia la mediul material și moral al unei epoci, ca fapt istoric, devine o condiție sine qua non pentru istoricul de artă. De aci, din acest vast context al vieții istorice în care arta se integrează organic, ea capătă, alături de faptul istoric, un caracter de unicitate pentru explicarea căruia N. Iorga a găsit cuvinte de o atât de intensă putere evocatoare: « ... din adâncimi seculare, de la distanțe enorme, pe căi ghicite sau ignorate pentru totdeauna s-au strâns de la sine elemente care s-au unit în chip necesar pentru a crea o nouă formă a vieții care e atunci și acolo și care, întocmai așa, nu va mai fi niciodată și nicăieri »¹⁹. Coroborată cu ideea continuității în timp și a valorii pe care N. Iorga o acordă tradiției, arta, ca și societatea pe care o reprezintă, capătă calitatea și valoarea unei permanențe. Acest element de permanență pe care-l regăsim ca un leit motiv în toată opera lui N. Iorga, i-a inspirat și una din paginile cele mai mari din admirabila sa lucrare care este « O viață de om așa cum a fost » (București, 1934). Arareori s-a exprimat mai simplu și mai măreț, ideea de tradiție activă și totodată ideea solidarității umane: « Omul de'naintea ta, omul de la care vii și care, prin figuri pe care le-ai văzut, prin altele care n-au trecut niciodată înaintea ta, se înfundă în adâncul vremilor, până se pierde în nesfârșirea lui: părinții, moșii, strămoșii, viața pe care ai fost chemat s-o duci mai departe. De la ei vine ceva mai scump decât toate moștenirile materiale. ... ceva care în ceasurile în care nu e nimeni viu care să-ți stea alături dă puterile pe care le păstrează partea aceia singură care continuă viața lor, ca s-o păstreze măcar cum a fost, dar și s-o înalțe... »²⁰.

E lesne de înțeles ce va reprezenta arta trecutului românesc pentru istoricul care, plecând de la amănunt s-a urcat treptat pînă la sinteze în toate domeniile vieții istorice din țara noastră. Și dacă N. Iorga nu a fost decât arareori un istoric al formelor artistice, forme pe care în sensul cel mai larg al termenului le-au cercetat marii specialiști ai artei vechi românești care i-au fost contemporani și cu care a colaborat, munca lui s-a îndreptat mereu spre explicarea conținutului, a sensului trecutului, pe care putea să-l dezvăluie și opera de artă.

Un al doilea criteriu în cercetarea operii de artă îl constituie pentru N. Iorga, valoarea artistică. Se află în « Histoire de l'art roumain ancien » și încă în multe alte pagini în care el se apleacă asupra artei vechi românești, pagini de o remarcabilă analiză artistică, în care profunda sa intuiție — care nu este decât capacitatea de a integra just și rapid opera de artă în mediul care a generat-o — ajunge la adevăruri pe care noi cei de azi nu putem să nu le recunoaștem și pe care încercăm să le justificăm cu argumentele specialistului. Astfel, odată mai mult, N. Iorga rămîne un precursor al gîndirii contemporane prin convingerea lui că arta de odinioară nu poate și nu trebuie judecată numai în funcție de idealurile estetice, adesea schimbătoare, ale vremii noastre, ci, în primul rînd, în funcție de momentul istoric de care este legată creația respectivă.

Ce a reprezentat în această viziune largă, bogată și în care restituirea realității trecutului a jucat un rol atât de integral, arta veche românească?

Nu numai în cele două cărți mai cunoscute: « Histoire de l'art roumain ancien » (în care se cuprinde și un amplu studiu al lui G. Balș, asupra arhitecturii moldovenești), Paris, 1922 și « Les arts mineurs en Roumanie », București, 1934—1936, și-a spus N. Iorga rezultatele practice și teoretice ale cercetărilor asupra artei medievale românești. Dacă ele constituie cea dintîi încercare de sistematizare a unui material pe cît de bogat pe atât de

¹⁷ N. IORGA, *Istoria artei medievale și moderne în legătură cu dezvoltarea societății*, Introducere, București, 1922.

¹⁸ *Generalități* ... p. 276.

¹⁹ *Ibidem*, p. 161.

²⁰ N. IORGA, *Orizonturile mele. O viață de om — așa cum a fost*, I, București (1934), p. 3—4.

variat și primele sinteze asupra artei noastre medievale, apariția lor era prematură din multe puncte de vedere. Ele păstrează totuși mai mult decât o valoare de reper în istoriografia de artă veche românească, așa cum înclină încă unii specialiști să o creadă. Coroborate cu multe alte lucrări, de mai mică sau mai mare întindere, ele aduc o contribuție efectivă, poate mai bogată în sugestii decât în informații. În « Histoire de l'art roumain ancien », N. Iorga propune pentru prima dată o periodizare,²¹ nu departe de rezultatele la care am ajuns azi în această privință; încearcă să individualizeze fazele de evoluție ale artei; pune problema unității stilului pe întreg teritoriul celor trei provincii istorice românești, pune accente pe momentele de mai reprezentativă originalitate. Toate acestea, la care se adaugă nenumărate aprecieri artistice de o uimitoare justete, pînă în detalii, pentru acea vreme și imensa lui informație, care i-a sugerat lui G. Călinescu justa observație că « a călcat cu mintea lui atîtea documente încît memoria lui însăși avea tăria unui document »²², l-au dus pe N. Iorga și la exprimarea unui concept asupra artei românești, concept în care sînt concentrate datele de bază ale acestei arte. Ele par astăzi, așa cum au fost formulate, acum mai bine de patru decenii, adevăruri elementare și au, văzute din perspectiva privilegiată a unei cercetări fundate pe un riguros temei științific, o valoare mai mult sugestivă. Pentru vremea în care N. Iorga vorbea despre sinteza dintre Bizanț, Orient și Occident, în componente și ponderi diferite după epoci și împrejurări politice, despre rolul activ pe care-l joacă popoarele din sud-estul european în vehicularea și interpretarea unor importante elemente artistice provenite din sinteza bizantină, despre baza populară a artei noastre feudale, despre valoarea creatoare a meșterilor români, despre rolul tradiției, în fine despre originalitatea creației artistice românești, toate acestea erau tot atîtea noutăți, tot atîtea perspective juste deschise asupra trecutului. Dacă adesea N. Iorga nu le-a aprofundat, lăsîndu-le în stare de simplu enunț, dacă uneori poate le-a apreciat greșit în amănunt, ele nu rămîn mai puțin valabile în ansamblu. În toate aceste idei care au îmbogățit problematica artei noastre vechi, N. Iorga rămîne un precursor și adesea un prețios sfătuitor. Dincolo de lacune și erori — inerente nu numai stadiului de cunoaștere, dar și concepției filozofice dominante a timpului — rămîne în opera de istorie de artă a lui N. Iorga, o lecție în care cel ce știe să se ridice peste mărunte greșeli, învață să-și cunoască trecutul, să-i înțeleagă viața, să se simtă solidar cu neamul său, cu « Românii aceia din poieni, plugarii . . . ciobanii (care) au creat timp de o mie de ani o ordine țărănească a lor, în legătură cu lucruri foarte vechi, care se găsesc și azi în sufletul nostru »²³. Căci istoria « . . . nu mai e un șir de biografii, o culegere de portrete dinastice, de vieți ale sfinților . . . o descriere de solemnități ori o cronică de războaie, un catalog cronologic, un dicționar de notorietăți »²⁴ . . . ci « istoria forțelor naționale, a dezvoltării și înrîuririi lor, aceia le cuprinde deopotrivă și le unește pentru totdeauna »²⁵. În această largă viziune unitară a istoriei N. Iorga include în aceeași măsură faptele și ideile: « Faptele, spune el, nu există numai *pentru* ele și nu există numai *prin* ele; apariția lor se datorește unei acțiuni puternice, continue, adînci care se vădește prin mijlocul lor; astfel faptele sînt doar manifestările acestor forțe mari, acestor factori hotărîtori, acestor dezvoltări stăpînitore. Iar ideile pe care ele le pot provoca, au desigur un foarte mare interes; se cîștigă astfel legi morale, legi psihologice, — rămînînd să se vadă întrucît sînt cu puțință, în diversitatea nespusă a fenomenelor sociale și cu greutatea neînvinsă a studierii lor depline și a dobîndirii unor rezultate netăgăduite și legi sociologice. Dar ceea ce interesează în rîndul întii pe istoric e însăși manifestarea prin fenomene organice a factorilor: acelor care pleacă din viața economică, din viața culturală, din substratul material sau din atmosfera morală a unui popor. Și aceasta nu înseamnă altă decît că izvorul lor e în însăși energia primordială ori în energia cîștigată a acestui popor »²⁶.

²¹ O periodizare propusese și Al. Odobescu, dar prea generală și prea teoretică. V. A. I. ODOBESCU, *Opere*, II (Ed. T. VIANU, București, 1955, p. 86).

²² G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române*, București (1941) *de la origini pînă în prezent*,

²³ N. IORGA, *Afirmarea vitalității românești*, Vălenii de Munte (1939), p. 32.

²⁴ *Generalități* . . . p. 91.

²⁵ *Ibidem*, p. 91.

²⁶ *Generalități* . . . p. 89. « Astfel popor are astăzi cu totul alt înțeles decât odinioară. El nu e curat, unitar, liniștit, sigur ca o stîncă de marmură albă în care nu pot pătrunde rădăcini și de pe care nici-un vînt nu poate culege praful călător spre alte locuri, ci poporul unitate firească are viața

Nenumărate și felurite sînt, în enciclopedica operă a lui N. Iorga, paginile asupra artei; de la mențiunea simplu informativă la ampla descriere apreciativă, de la constatare la evocare, de la sfatul concret pînă la linia directoare. Artă, realitate majoră pentru înțelegerea trecutului și expresie reprezentativă pentru viața națională din toate timpurile este în viziunea lui N. Iorga și o forță vie, putînd să capete o realitate exemplară pentru contemporaneitate. Rolul istoricului este să valorifice această aptitudine etică a artei, să o pună la dispoziția întregului popor. Dar, spune N. Iorga, « Cine scrie istorie și simte că e chemat să o scrie, trebuie să aibă, mai presus de toate, această convingere, că zugrăvește o viață și nu descrie o serie de acțiuni mecanice »²⁷. « Pentru a scrie istorie trebuie o natură de artist... »²⁸.

Marele istoric, cu adevărat « bătrîn prin experiență al națiunii sale »²⁹ invocă arta, acordîndu-i astfel un suprem omagiu, în finalul *Introducerii* la ultima sa operă rămasă neterminată prin moartea sa: « Istoriologia umană », spunînd: « Ași fi vrut, din partea mea, să am mai mult talent poetic pentru a fi mai aproape de adevăr »³⁰.

lui organică, asemenea cu viața individualităților ce trăiesc în lume. El crește prin ce cîștigă din afară, se curăță, se înnoiește prin ce lasă din ființa sa într-o anume vreme, el moare și învie, îmbătrînește și se face tînăr în fiecare clipă. Dar ceia ce-i hotărăște puterea și valoarea în lume e acea energie proprie, elementară, care determină putința lui de a asi-

mila, de a radia, și proporția în care părăsește elementele sale uzate ».

²⁷ *Ibidem*, p. 44.

²⁸ *Ibidem*, p. 47.

²⁹ *Ibidem*, p. 97.

³⁰ *Ibidem* p. 348.

ANDREESCU ÎN FRANȚA

de RADU BOGDAN

În studiul de față ne propunem ca pe baza unui bogat material documentar — în cea mai mare parte inedit — să reconstituim datele faptice, biografice ale lui Ioan Andreescu în perioada șederii sale în Franța, de la sosire pînă la prima sa întoarcere în țară, survenită în toamna lui 1880. Avînd în vedere acest obiectiv și ținînd totodată seama de economia spațiului de care dispunem aici, am lăsat la o parte enunțările de titluri și implicațiile analitice legate de prezentarea operei, exceptînd cazurile care prin natura lor obligau la astfel de incursiuni. În consecință, rîndurile ce urmează se ocupă foarte puțin de ceea ce a lucrat Andreescu în Franța, lăsînd întreaga prioritate *condițiilor* în care a lucrat și s-a desăvîrșit.

★

« Ajuns la graniță — îi scrie Andreescu unui prieten al său, probabil avocatului buzoian Gheorghe Panco — mă simț slobod și ce este mai ciudat, eu care mă socoteam fără închipuire încep să fantalez... Tot timpul nu fac decît să compozez în gînd un Paris pe care am să-l văd în curînd »¹. La începutul lui ianuarie 1879 — după ce străbătuse Austro-Ungaria și vestul Germaniei — sosea în metropola Franței. Aici, trăgea la foarte modestul hotel Odeon — cunoscut și altor studenți români — în rue Saint Sulpice 13, din Cartierul Latin. Clădirea, înaltă de cinci etaje, există și astăzi cu înfățișarea și numele neschimbate². Pictorul închiria una din cele patru odăi de la mansardă, încăpere strîmtă și fără ferestre, cu lumina căzîndu-i de sus, printr-o tabatieră. « Nu am deasupra mea decît pe Dumnezeu » exclama el glumeț, scriindu-i lui Alexandru Demetriad³.

Abia revenit din uluiala primelor impresii, gîndul i se și îndrepta spre prietenii și colegii rămași la Buzău. Lui Zamfir Gregorescu îi împărtășea amplu, la 15 ianuarie: « M-am instalat în sfîrșit în Paris, aceasta mă pune în poziție să găsesc timp ca să deschis corespondența cu prietenii mei, pentru că de la sosirea mea aci am fost atît de ocupat, (am) umblat atît de mult [încît] nu-mi rămînea timp [de] cît să dorm și să mînc. E lucru mare Parisul; uit ce am văzut pe drum cînd mă gîndesc ce e în Paris, cîte lucruri din el sînt demne de menționat, demne de văzut. Oricît de adevărat l-ar descrie cineva, niciodată nu-ți vei putea face ideea exactă de frumusețile lui [...] Pe drum te impresionează ca poziții Valea Rhinului, frumusețea [și] regularitatea satelor din [sta]tele germane, și orașele Viena și Pesta cîtva. Parisul la prima impresie te sperie, e un oraș gigant, ți s-ar părea că te pierzi în el, te vezi un nimic; după cîtva începe să-ți placă, nu-ți mai e frică că te pierzi, umbli după interesele tale ca toată lumea dintr-însul; [...] găsești oamenii (francesii)

¹ Nu cunoaștem soarta scrisorii. Împreună cu alte două, de asemenea adresate lui Panco, ea fusese încredințată de acesta lui Virgil Cioflec, care a transcris fragmentul citat de noi. (Vezi la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Secția de stampe, *Fond. cit.*, dos. II, varia 8.)

² Vezi RADU BOGDAN, *Pe urmele lui Andreescu în Franța, în Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 2, p. 184.

³ Vezi G. OPRESCU, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Buc., 1937, p. 178, notă. Informația e dată de Sofia Rătescu, fiica lui Demetriad.

ca și românii unii mai gătiți, alții mai [zdrență]roși, fără să se facă vreo [de]osebire într-aceasta. Cineva poate să umble aci fără nici o [jenă] de costumul ce poartă; sînt pe urmă unii din ei mai deștepți, alții mai mărginiți, cît s-ar părea că în partea asta nu diferă de țară. [...] Galeriile de tablouri sînt grozave de tot; (teatrele nu le-am vizitat pînă acum)». După ce confirmă a fi primit «leafa de la gimnaziu pe toate lunile și pe ianuarie» adăuga, stăpînit de incertitudinea rămîinerii mai îndelungate în Franța: «Te rog asemenea să-mi ocrotești catedra în timpul lunii curente. Scrie-mi tot ce e nou prin Buzău. [...]» și încheia: «Comunică acestea și complimente la toți colegii, Rășcan, Iorgulescu, Grigoriu și Dobrescu. Le voi scrie eu la fiecare, dar nu se poate scrie mult odată, cînd cineva [e] în Paris unde sînt așa multe de văzut»⁴.

Andreescu părăsise Buzăul încredințat de prieteni că în răstimpul celor două luni de concediu posibilitățile materiale de a-și desăvîrși studiile îi vor fi asigurate. Îi fusese penibil să bată la porțile autorităților din Capitală, și nici nu voise să solicite bursă de la Ministerul Instrucțiunii publice: aceasta l-ar fi obligat printre altele să se supună disciplinei învățămîntului oficial, ale cărui metode îi repugnav. Numai după sfatul insistent al amicilor și neavînd altă ieșire, consimțise să apeleze la sprijinul forurilor administrative locale, bizuindu-se, precum se știe, pe influența fraților Alexandru și Iancu Demetriad, a lui Alexandru Bellu și a altor notabilități buzoiene. Totuși, plecase îngrijorat și odată sosit la Paris, putînd să cîntărească mai bine cerințele materiale cărora trebuia să le facă față, continua să fie neliniștit, în așteptarea bursei ce întîrzia și care oricum nu avea să-i acopere nevoile reale de trai.

De starea sufletească a lui Andreescu ne dăm seama și din scrisoarea de răspuns a lui Panco, trimisă la 27 ianuarie⁵, unde aflăm, printre altele, că plecarea artistului fusese precedată de neplăceri, provocate de un anume Stănescu. Panco transcrie de asemenea pamfletul în versuri care circula la adresa fraților Demetriad, făcînd el însuși unele aprecieri, pe care poate nu și le-ar fi îngăduit dacă n-ar fi presupus că pictorul nutrește la rîndul său rezerve față de aceștia: «Am vorbit cu primarul, cu Constandinescu, cu Mache etc. Toți au primit scrisorile tale, toți promit că vor face cum e mai bine, voi păzi istoria asta de aproape. [...] Aseară am prînzit cu Lapati, îmi a arătat scrisoarea ta. Dînsul nu mai poate face nimic în privința aceasta; a cerut să-l mute cu orice preț din Buzău care i-a devenit și lui infect ca la mulți alții; a înțeles pe Iancu și pe Alexandru cum l-au exploatat și l-au dezgustat «il y a de quoi». M-a însărcinat să-ți spun că dînsul te-a prevestit încă de la început să te păzești de mișelul de Stănescu și îi ai răspuns că sînt cu toate în regulă; asta să-ți serve de lecție și să o știi de la mine care am pățit mai multe. Oamenii în general sînt mișei. Cei de treabă sînt excepțiunile. Avînd totodată istoria aceasta în vedere nu vei fi păcălit niciodată. [...] De cărți îți mulțumesc din suflet. Le aștept. Te rog a-mi spune tot (nu uitînd detaliurile) ce îți dătoresc. [...] Lăsați scrisoarea neisprăvită și fusei prin oraș, unde găsind pe Iancu iată ce mi-a spus. Marghiloman îl a autorizat să-ți spuie că nu pentru trei ani, dar pentru oricît vei sta îți dă cîte 5 sute (cinci sute frs. pe an) numai, vrea să știe cum să ți le trimeată. Scrie dar o scrisoare lui Marghiloman cum te vei înțelege, spune-i că îi ai trimis deja prin Iancu un tablou (cartea îi am dat lui Iancu), spune-i că dînsul îți a anunțat toate astea și mulțumește-i dinainte. Mai spune-i și adresa, cum să ți le trimeată, adică pe cîte un an (ce e în mînă nu e minciună), toate acestea îmi a zis Iancu că i le-a spus Marghiloman să-ți zică să i le scrie chiar în cîte rînduri să ți le trimeată? Cu primăria nu fi îngrijat⁶, însă nu e rău să-i scrie și lui Constandinescu Nicu o scrisoare. [...] Satira lui Dimitriadi (dacă vei putea-o citi⁷) să rămînă între noi. Să nu

⁴ Vezi textul integral al scrisorii publicat de G. OPRESCU, în *Viața românească*, 1940, nr. 7. Originalul se păstrează azi la Secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România.

⁵ Găsită după moartea lui Andreescu printre hîrtiile sale, scrisoarea ne-a fost comunicată în original de Const. Dobrescu, nepotul de frate al artistului.

⁶ E vorba de bursa pe care Primăria orașului Buzău

urma s-o acorde lui Andreescu.

⁷ În aceeași scrisoare, Panco îi spune lui Andreescu: «Nu știi dacă vei putea descifra și în urmă înțelege cîte înșir-te mărgărite, fără șir, din scrisoarea aceasta. La mine, virgulă, punct, nu se pomenește pînă te vei obișnui și pe urmă merge ușor». Păstrînd nealterat stilul scrisorii, ne-am îngăduit să-i îndreptăm punctuația și s-o transcriem în ortografia actuală, făcînd totodată abstracție de aliniatele autorului.

zică că am făcut-o eu pentru că m-am certat cu el. Am deschis lada cu toate cărțile care le-am găsit, le-am pus într-un dulap, stau foarte bine, asemenea și cadrul⁸. Tablouri nu am primit nici unul. [...] Pădurea cu ceață⁹ face un efect monstru în cadru. Le-am încadrat toate și pus în sală în fund cu lumina în față. Unele sînt năpăstuite, dar vina e a casei. Toate odăile sînt întunecoase ».

O nouă scrisoare a lui Panco, trimisă la 11/23 aprilie¹⁰, reflectă — cu unele amănunte suplimentare — aceleași preocupări: « Adevărul e că eu trebuia să-ți scriu, însă între noi credeam că nu au loc formele [...] Ce mai faci? Cum mai petreci? Ce lucrezi? Ai fost primit la Salon? Ți-a trimis Alexandru de la județ, de la comună și de la Marghiloman? Eu nu mă am mai ocupat căci cred că îl ai însărcinat pe dînsul cum îți am scris; căci dînsul e tare și mare și poate face treburile astea mai ușor. [...] Aici mizeria care o știi, complicată cu noile alegeri¹¹. Tabloul tău cel mititel, un peisaj ce mi-ai făcut cadou la plecare¹², a căzut [cu] tronc la un cunosător, un amic din Ploești, și i-l am dat. Apoi îmi a părut bine pentru că cum am constatat eu însumi a făcut furori la Ploești unde șade acel amic ».

La data epistolei de mai sus situația lui Andreescu era rezolvată. Încă la 14 martie, Ministerul Instrucțiunii comunicase direcției Seminarului hotărîrea pictorului de a demisiona din învățămînt, începînd cu luna în curs¹³. Se părea că acum, acesta putea în sfîrșit să se dedice în liniște studiilor atît de rîvnite. Se înscriesese la Academia liberă Julian, instituție particulară întemeiată în 1868. Aici, o seamă de artiști cunoscuți, și care de obicei făceau parte din juriile Saloanelor, urmăreau schițele după model ale elevilor mărginindu-se la indicații de corectură, fără a-i constrînge la o manieră anume, deși continuau să gîndească pictura în spiritul vechii tradiții academice. În atelierele înșesate de elevi se lucra într-o atmosferă încinsă, fără aer suficient, înghesuit de scaunele și de șevaletele printre care de-abia te puteai mișca. Tachineriile, farsele grosolane, persiflările crude erau fapt obișnuit și vizau cu precădere pe studenții străini. Adesea, chiotele, încăerările și micile busculade creau o larmă infernală, în mijlocul căreia concentrarea atenției solicita un efort înzecit. Nu existau reguli, nici disciplină. Înșiși profesorii nu erau respectați cu strictețe; cînd aceștia pășeau pragul atelierului, unii elevi — manifestîndu-și deschis disprețul — își întorceau picturile pe dos.

Ședințele de lucru aveau loc de obicei după amiaza și seara, iar modelele se schimbau săptămînal. În anii cînd Andreescu frecventa Academia predau — în afara întemeietorului ei: mediocrul pictor Rodolphe Julian — Tony Robert-Fleury, Gustave Boulanger, J. Lefebvre și, începînd din 1881, P. Cot (se pare că Bouguereau a venit puțin mai tîrziu). Robert-Fleury era un personaj distins, elegant în vorbă și ținută, care în fața lucrării elevului nu scotea mai nici un cuvînt. Sfatul general pe care-l da — și pe care Andreescu nu s-a grăbit să-l urmeze — se rezuma la a spune că umbrele nu au culoare, ci sînt totdeauna neutre, afirmație cu totul potrivnică gîndirii moderne în pictura epocii. Lefebvre, artist nu lipsit de talent dar foarte convențional, proceda de așa manieră încît în două ceasuri corecta vreo șaptezeci de lucrări; îl interesa îndeosebi măsura în care elevul respecta justețea proporțiilor și găsea pentru toată lumea cuvinte de încurajare¹⁴.

⁸ E vorba de ramele de tablou pe care Andreescu le alegea la Paris pentru pinzele sale aflate în posesia lui Panco.

⁹ Despre soarta acestui tablou nu avem cunoștință. E probabil ca el să fi ajuns ulterior în posesia lui N. Seculeanu sau să fi făcut parte dintre lucrările care au pierit în timpul războiului din 1916—1918.

¹⁰ Scrisoarea ne-a fost comunicată în original de Const. Dobrescu, nepotul de frate al artistului.

¹¹ E vorba de alegerile pentru guvern și constituantă.

¹² Despre acest tablou nu se mai știe astăzi nimic.

¹³ Vezi ION ST. MOLDOVEANU, *Pictorul Ion Andreescu*, în *Revista fundațiilor*, 1941, februarie, documentele publicate în *Anexe*.

¹⁴ Nu am putut găsi urmele trecerii lui Andreescu pe

la Academia Julian deoarece arhivele acesteia nu se păstrează decît cu începere din anul 1890. În consecință nu am putut stabili nici în atelierul cărui maestru a lucrat pictorul. Am putut numai lămuri că pe vremea lui Andreescu Academia poseda deja cîteva ateliere — nu toate la aceeași adresă — dintre care unul destinat femeilor. Cel mai vechi se pare că era atelierul din rue du Dragon 31, existent și astăzi. Pe acesta e probabil să-l fi frecventat artistul, nu numai în primele luni ale lui 1879, cînd prezența sa la Paris a fost cea mai continuă, dar și mai tîrziu, ori de cîte ori s-a aflat în metropolă. (Vezi și RADU BOGDAN, *Pe urmele lui Andreescu în Franța*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 2.) Cu excepțiile care rezultă din cele de mai jos, datele referitoare la atmosfera, obiceiurile și practicile de la Academia Julian sînt găsite

Conștient că deficiențele sale profesionale se manifestau mai ales în domeniul figurii umane, Andreescu se consacră studierii acesteia, începînd metodic cu nudul¹⁵. De aici avea să treacă la studiile de cap, la început preocupat nu atît de problemele expresiei, cît de cele ale construcției și culorii. În astfel de lucrări progresele față de trecut sînt izbicioare și observăm cum în foarte scurt timp el ajungea să depășească dificultățile ce-l făcuseră altă dată să recurgă la linie, acolo unde forma s-ar fi cerut mai sensibil și mai pictural rezolvată, cu ajutorul valorilor și al planurilor riguros construite. Acum, cunoștințele dobîndite îi îngăduiau să traducă mult mai subtil ceea ce simțea și rezultatul e perceptibil în modul cum planurile — dînd naștere formei — se diferențiază multiplu, în tușe fin juxtapuse, scurte și repezi, distincte ca ton și nuanță. Un *Cap de fată* datînd din această epocă e o lucrare de-a dreptul excepțională, putînd chiar fi considerată ca un adevărat portret¹⁶.

Pînă la deschiderea Salonului parizian e puțin probabil ca Andreescu să fi părăsit Capitala, exceptînd unele orașele din imediata ei vecinătate, cum era de pildă Asnières. Aici știm că a fost pictat micul peisaj cu *Case la marginea cîmpului*¹⁷, înfățișînd, printre altele, clădirea în care a locuit C. A. Rosetti cînd, după înăbușirea revoluției din 1848, fusese nevoit să se exileze în Franța. Ca execuție, tabloul diferă încă destul de puțin de felul de a lucra al pictorului în etapa ultimă a șederii lui la Buzău, ceea ce ne face să presupunem că eforturile sale continuau să se concentreze asupra studiilor de la Academia Julian. O bună parte din timp și-o petrecea, de asemenea, în galeriile de pictură ale Louvre-ului, unde multe opere îi stîrneau entuziasmul; se pare că n-a făcut cîpii după vreuna¹⁸, posedea însă o mare putere de asimilare vizuală, dublată de promptitudinea percepției, calități care aveau să contribuie la progresele sale rapide.

În afara Louvre-ului și a altor muzee, Andreescu cerceta expozițiile. Sosise la Paris în vremea cînd pictura franceză trecea prin una din cele mai semnificative etape. Se împlineau cinci ani de cînd, pe Boulevard des Capucines, în galeria faimosului Nadar — figură excentrică și veșnic entuziastă de gazetar, scriitor, caricaturist, fotograf și aeronaut — expusesese o mină de pictori, înfruntînd batjocura publicului. *Impresionismul* se născuse și o seamă din cele mai caracteristice tablouri ale creatorilor săi intraseră în colecția românului Georges de Bellio¹⁹. Pe acesta Andreescu trebuie să-l fi cunoscut, căci nu e cu puțință ca Alexandru Bellu²⁰ (sprijinitor al artistului încă din perioada șederii la Buzău) să nu-l fi recomandat unchiului său de la Paris și, fără îndoială, pictorul va fi fost dornic să vadă opera unor artiști care încă de la prima lor expoziție, din 1874, stîrniseră o vîlvă imensă. Putem fi

la JOHN REWALD, *Post-Impressionism, From Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 272—274. Rewald afirmă că Academia Julian a fost înființată în 1873; actualul «entete» de pe corespondența oficială a instituției indică însă ca an al întemeierii 1868, iar *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1963, p. 5, indică chiar anul 1860. Rewald face o prezentare globală a Academiei Julian pentru epoca dată (deceniul al nouălea din veacul trecut), dar informațiile sale nu sînt în egală măsură valabile pentru oricare din anii sau din momentele acelei epoci. De aceea, în ce privește profesorii dintre 1879 și 1881 ai Academiei Julian, am preferat — în lipsa arhivelor — să recurgem la numele întîlnite în *Jurnalul Mariei Bashkirtseff*, Paris, 1922, vol. II, conștienți că și aici pot exista omisiuni sau neconcordanțe, mai cu seamă că autoarea se referă în principal la atelierul studentelor.

¹⁵ C. I. STĂNCESCU în articolul *Ioan Andreescu*, publicat în *Literatură și artă română*, 1900, martie, afirmă că Andreescu «în cele dintîi luni ale șederii sale la Paris», ar fi pictat nu numai nuduri, ci și «figuri drapate», printre care și *Modelul costumat* (*Femeia în rochie roz așezată într-un fotoliu*) care a aparținut odinioară doctorului N. Kalenderu și se află azi în Galeria Națională. El susține de asemenea că artistul ar fi lucrat prin bibliotecă și muzee. Nici una din aceste informații nu pare să corespundă realității și în orice

caz *Modelul costumat* e ulterior perioadei indicate de Stăncescu, așa cum se poate deduce fără echivoc din analiza lucrării.

¹⁶ Colecție particulară.

¹⁷ Idem. Poartă pe spate indicația anului și mențiunea (în limba franceză) cu privire la casa lui C. A. Rosetti, scrisă de primul posesor al tabloului.

¹⁸ În registrele copiștilor de la Louvre Andreescu nu figurează, iar printre tablourile autentice pe care i le cunoaștem nu se află nici o copie după vreun maestru străin.

¹⁹ Cea mai veche mențiune despre Georges de Bellio o aflăm la GUSTAVE GEFFROY, în *La Vie Artistique* (Troisième série, *Histoire de l'Impressionnisme*), Paris, 1897, p. 296., Personalitatea colecționarului este însă evocată pentru întia oară, pe baza cercetării unui bogat material documentar, de către REMUS NICULESCU, în studiul *Georges de Bellio, l'ami des impressionistes*, publicat în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, nr. 2/1964.

²⁰ Alexandru Bellu a fost și el la un moment dat posesorul citorva tablouri impresioniste. Vezi studiul citat la nota precedentă. De asemenea, Ștefan Bellu — tatăl lui Alexandru — primise odinioară de la Georges de Bellio, fratele său, *Femeia în rochie verde* (*Camille*) de Claude Monet, tablou aflat astăzi în Galeria Universală a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

siguri că a avut curiozitatea să viziteze și « Expoziția artiștilor independenți » deschisă între 10 aprilie și 11 mai 1879 pe Avenue de l'Opéra, unde impresioniștii își prezentau pentru a patra oară lucrările. Dintre cei mai importanți participau Degas, Monet, Pissarro și Mary Casatt²¹. Bellio împrumutase cu acest prilej șase din pânzele de Monet ce-i aparțineau. Numeroase alte tablouri, foarte apropiate prin tematica lor de propriile preferințe ale lui Andreescu, erau în măsură să-i atragă atenția: *Meri, Efect de zăpadă la Vétheuil, Efect de zăpadă la Argenteuil, Lavacourt, timp cenușiu, Apus de soare, Peisaj de iarnă*, de același Monet (ultimele două făcând parte tot din colecția lui Bellio) precum și *Efect de zăpadă (lingă Palais Royal), Interior de pădure vara, Toamna, amurg, Clăile, Primăvara, pruni înfloriți, Spălătorese, Căpiță (Semănător), Drumul mare (Primăvara), Meri înfloriți (evantai)*, toate de Camille Pissarro²². Nu este vorba să stabilim, în chip mecanic, vreo influență suferită de pictorul nostru. Simpla coincidență de titlu sau temă între unele din tablourile sale de mai târziu și aceste pânze ale impresioniștilor încă nu dovedește prea mult, mai ales că deosebirile de interpretare și de concepție rămân manifeste. Nu putem însă trece peste faptul că anumite subiecte vor apărea acum pentru întâia dată la dînsul, prezentînd uneori chiar similitudini de compoziție. Este indiscutabil că în confruntarea cu cea mai modernă pictură a timpului său, Andreescu a reținut unele subtilități de colorit care i-au îmbogățit mijloacele de expresie și l-au ajutat să-și rafineze viziunea.

La 12 mai, urmînd să dureze pînă la 30 iunie, se deschidea în Palatul Industriei de pe Champs-Élysées, Salonul parizian. În martie, Andreescu se hotărîse să trimită două lucrări (cît îngăduia regulamentul) *Începutul primăverii* și *Bilci în România*²³ din care ultima știm sigur că o adusese cu sine din țară. Ele fură admise, spre nețărmurita satisfacție a pictorului care cu fraze emoționante își mărturisea bucuria în scrisorile adresate prietenilor²⁴. Din păcate, identificarea celor două tablouri se arată a nu fi realizabilă; datele ce le posedăm sînt confuze și contradictorii, dar este probabil ca tabloul adus din țară să fi fost *Bilciul de Drăgaică*²⁵. De un format destul de modest, prost așezate, rătăcite în ansamblul a 3040

²¹ În *La Chronique des Arts*, din 19 aprilie 1879, DURANTY, cunoscutul critic și istoriograf al impresionismului, rezumă astfel concluziile desprinse pe marginea expoziției: «Se constată că impresioniștii, cel puțin cei de felul d-lor Monet și Pissarro, sînt oameni serioși și înzestrați cu un viu simțămînt artistic, pe care îl traduc cu o mare libertate și multă larghețe».

²² Vezi LIONELLO VENTURI, *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris—New York, 1939, vol. II, p. 262—263, unde este publicat catalogul expoziției. Vezi de asemenea RADU BOGDAN, *Andreescu și Impresioniștii*, publicat în *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, București, 1961, p. 75—100.

²³ *Salon de 1879. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs Élysées, le 12 Mai 1879*. 3^{me} Edition, Paris, 1879, p. 5: ANDRESCO (JEAN), né à Bucharest, élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Bucharest. — Rue Saint-Sulpice, 13. No. 45 — *Le commencement du printemps*: no. 46 — *Foire en Roumanie*.

²⁴ C. I. STĂNCESCU, articolul din *Literatură și artă română*, citat, unde se spune: «Andreescu nu putea să creadă, cînd citi norocitul «Avis», prin care Direcțiunea Expoziției anunță fiecărui aspirant primirea sau refuzul operei sale. Îmi pare rău că nu mai am scrisoarea entusiastă prin care Andreescu-mi comunica această norocită nuvelă; din ea s-ar vedea limpede sufletul lui. De altfel, din toate scrisorile lui Andreescu de la Paris, adresate familiei și cunoștințelor sale din țară, sînt dovezi netăgăduite de bucuria sa de a se vedea într-un mediu așa de priincios dezvoltării unui artist. În multe dintr-aceste scrisori se văd însă și urme de descurajare, convingîndu-se de cite studii mai avea el trebuință, spre a se apropia, fie oricît de departe, de acei maeștri peisa-

giști, ale căror opere le văzuse acum și nu găsea cuvinte îndestul de puternice — îmi scria într-o zi — spre a-și exprima admirațiunea sa».

²⁵ În cunoscutul său articol din *Literatură și artă română*, C. I. STĂNCESCU indică *Efectul de iarnă*, din fosta colecție a arhitectului Maimarolu (e vorba de *Iarna în pădure*, aflată astăzi în Galeria Națională) și *Bilciul la Buzău*, din vechea colecție M. Porumbaru (e vorba de *Tîrgul în preajma Buzăului*, păstrat de asemenea la Galeria Națională) ca fiind tablourile expuse de Andreescu la Salonul de la Paris, precizînd că ambele erau mici și că fuseseră lucrate în țară. Este însă evident (cum remarcă mai de mult și profesorul G. OPRESCU în a sa *Pictură românească în secolul al XIX-lea*, București, 1937, nota de la p. 180—181) că *Începutul primăverii* nu putea să înfățișeze iarna în toiu ei, cum se vede în pinza citată de C. I. Stăncescu, pinză de dimensiuni destul de mari și neîndoielnic pictată în Franța. Cit privește celălalt tablou, formatul său este într-adevăr foarte modest și tocmai aceasta reduce probabilitatea (vezi și opinia prof. G. OPRESCU în op. cit.) ca el să fi fost prezentat la Salon. Pe de altă parte, în scrisoarea din 4/16 decembrie 1879 a lui C. Gredianu-Negulescu, prieten cu Andreescu (Vezi p. 26) se afirmă că *Bilciul* care a figurat la Salon ar fi fost executat la Beceni. Așa cum a arătat I. ST. MOLDOVEANU în *Date noi despre Ion Andreescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 1, și precum noi înșine am verificat după aceea la fața locului, peisajul de deal caracteristic Becenilor înlătură posibilitatea ca fie *Bilciul* numit de *Drăgaică*, fie *Tîrgul din preajma Buzăului*, să fi fost pictate în acea localitate. Problema, în ansamblul ei, mai comportă și alte aspecte: Cronicarul ION PÎPÎRA pretinde în articolul *L'Art et les artistes en Roumanie*, publicat în *L'Indépendance Roumaine*,

de picturi, pânzele expuse de Andreescu trecură neobservate, nici chiar de acei dintre studenții noștri care trimiteau uneori « Corespondența pariziană » ziarelor de la București²⁶. De altfel, Andreescu era în acest Salon — alături de sculptorul Ion Georgescu cu care împărțea atelierul de lucru²⁷ — singurul expozant român, și dacă faptul de a fi fost acceptat însemna oarecum o încurajare, în schimb mentalitatea artistică dominantă nu-i da puțința să fie și remarcat. Ne închipuim lesne cât de puțin erau în măsură să atragă atenția tablourile sale — în fond ale unui necunoscut, de aceea și foarte prost așezate — într-o expoziție în care sufragiile generale se îndreptau spre Bonnat, Bouguereau, Carolus Duran, Cabanel și Henner, și în care imensa majoritate a lucrărilor concureau la expresia celui mai convențional academism. În materie de peisaj — gen mai liber, mai apropiat de natură, magistral ilustrat odinioară prin prezența unui Théodore Rousseau — oficialitatea aprecia tablourile lui Français și Harpignies, nici pe departe comparabili pleiadei de pictori ce crease renumele Barbizonului. În tinerețe, Français lucrase și dînsul în pădurea de la Fontainebleau. Era singurul peisagist care devenise membru al Institutului. Îi admira pe Corot, pe Rousseau, pe Troyon, dar propria-i pictură rămăsese meschină și fără suflet. Tot astfel cea a lui Harpignies. În Salonul din 1879 expuneau însă și câțiva artiști ostili conservatismului academic, inovatori îndrăzneți ca Manet și Renoir²⁸. Despre primul — cu toate că oficialitatea i se arăta încă ostilă — chiar și detractorul său cel mai înverșunat de pînă atunci, criticul Albert Wolff de la « Figaro », începuse să scrie: « Este incontestabil că dl. Manet are o influență considerabilă asupra timpului său. El este cel care a dat rutinei lovitură de tîrnăcop, a indicat cu degetul calea de urmat, a arătat artiștilor vremii drumul naturii »²⁹.

Curînd după deschiderea Salonului, Andreescu pleca la Barbizon. Nu este exclus ca sugestia să i-o fi dat Grigorescu, sosit din primăvară în Franța. Oricum, amîndoi pictorii aveau să se afle împreună și să-și instaleze șevaletele printre copacii umbroși ai pădurii Fontainebleau. La Barbizon mai veniseră — probabil pentru un timp mai scurt — românii G. D. Mirea și Alexandru Djuvara³⁰. Satul, depinzînd de învecinata comună Chailly en

din 19/31 decembrie 1880 (vezi RADU BOGDAN, *op. cit.* mai sus) că *Inceputul primăverii* ar fi reprezentat un *Peisaj din împrejurimile Fontainebleau-ului*. Bazăți pe această indicație și judecînd după subiect, noi am crezut o vreme că ar putea fi vorba de *Pomii înfloriți* de la Galeria Națională, care au aparținut odinioară lui Alex. Bellu, ca și *Bilciul de Drăgaică* (vezi RADU BOGDAN, *Date noi în legătură cu viața și opera lui Ion Andreescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1955, nr. 1—2, p. 185). Această ipoteză a trebuit să o părăsim în urma unei confruntări mai complexe de date: a) În martie (20 martie era ultima zi cînd se mai primeau tablouri pentru Salon) e puțin verosimil ca pomii pictați de artist să fi fost deja înfloriți. b) Nu avem nici o dovadă că el ar fi lucrat la Barbizon înainte de deschiderea Salonului. c) Comparînd tabloul cu o mică pînză de Andreescu, datată 1880 (sau 1881?), ce înfățișa o *Femeie în rochie roz culcată în iarbă* (pînză dispărută în aprilie 1949 din « Expoziția retrospectivă a picturii românești » de la Muzeul Simu), putem deduce sigur că *Pomii înfloriți* au fost pictați în același an (gama cromatică — îndeosebi rozul, albastrul și verdele — fiind în ambele imagini identică ca nuanță. În această privință vezi și AL. BUSUIOCEANU, *Andreescu*, Buc., 1936, p. 41). Catalogul Salonului din 1879 nu publică dimensiunile celor două opere, iar în presa epocii nu apare vreodată descrierea lor. Așa stînd lucrurile, este imposibil de stabilit care din pânzele azi cunoscute au fost expuse atunci. Ipoteza profesorului G. Oprescu — întemeiată pe considerentul formatului și al virtuților de interpretare picturală — că *Bilciul* ar fi cel de *Drăgaică* o împărtășim și noi, dar dovezi nu posedăm. S-ar putea ca C. Gredianu-Negulescu să ne fi dat o informație greșită, după cum s-ar putea să fi fost vorba, într-adevăr, de un *Bilci* la

Beceni, de mult dispărut, ceea ce totuși ni se pare mai puțin probabil.

²⁶ Nu am găsit în ziarele românești din 1879 știri privitoare la Salonul parizian sau la prezența artiștilor noștri în el.

²⁷ O însemnare făcută de Ion Georgescu pe spatele unui mic peisaj de Andreescu, cumpărat după moartea pictorului, conține precizarea « Andreescu camaradul meu d-atelier ». (Peisajul se află la Galeria Națională și provine din colecția Tezaurului.) În *Știri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, publicat de REMUS NICULESCU în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 3—4, p. 173, se afirmă (fără indicarea sursei), că Andreescu ar fi locuit la aceeași adresă cu Ion Georgescu și cu arhitectul Ion Mincu. Este probabil o confuzie: Georgescu locuia tot la nr. 13, dar în rue des Écoles.

²⁸ Manet figura cu tablourile *În seră* și *În barcă*, Renoir prezentase *Portretul d-nei G. Charpentier cu copiii ei* și *Portretul Jeannei Samary*, societara Comediei Franceze. (Vezi Catalogul citat.)

²⁹ *Le Figaro* din 11 mai 1879.

³⁰ Ca și Grigorescu, Mirea și Djuvara au făcut în 1879 și 1880 popasuri la Barbizon. Amîndoi au fost în relații apropiate cu Andreescu, în vremea șederii acestuia în Franța. Mirca îi fusese coleg la Școala de arte frumoase din București, dar abia la Paris s-au cunoscut mai bine. În această perioadă a tinereții Mirea a știut să aprecieze talentul excepțional al lui Andreescu, mai tirziu însă, — mult după moartea pictorului — invidia i-a umbrît judecata: Andreescu începuse a-i fi socotit superior. De la Andreescu, cu care uneori lucra împreună la Barbizon, Mirea poseda un mic *Interior de pădure* (cu femei culegînd vreascuri), dispărut în timpul evacuării din 1916—1918. La 22 noiembrie 1955, P. Oprea,

Bière, își păstrase în parte înfățișarea de odinioară, dar, după 17 ani de la primul popas al lui Grigorescu pe aceste locuri, Andreescu cunoștea un Barbizon fără « barbizonieni ».

„Où sont les bisons d'autrefois
Avec leur barbe de satyre,
Aux chapeaux grands comme un pavois,
Qui, le soir, en sortant des bois
Soupaient gaiement avec des pois
Rabelaisant dans un fou rire?”³¹

glăsuiau versurile anonime adăugate popularei *Complainte de Barbizon*, compusă cu decenii în urmă de pensionarii bătrînului Ganne. Courbet, Corot, Rousseau, Millet, Diaz, Daubigny, Troyon, muriseră. Charles Jacque părăsise cătunul mutîndu-se la Anet, Jules Dupré trăia de multă vreme la L'Isle Adam, izolat de freamătul vieții artistice. Vestitul han al lui Ganne, pe unde trecuseră, după 1830, cei mai glorioși reprezentanți ai artei franceze, continua să existe, dar o altă clădire slujea acum de adăpost călătorilor. Luniot, ginerele și moștenitorul lui Ganne, socotise inconfortabil localul cel vechi, așezat destul de departe de pădure, cu odăi puține, întunecoase și scunde. Pe terenul unui parc amenajat cu peluze, la capătul singurei străzi care străbătea pe atunci Barbizonul (cîndva pitoreasca « Allée des Vaches ») și în imediata apropiere a pădurii, Luniot construisese, către 1866, o vilă spațioasă și elegantă: « L'Hôtel Luniot-Ganne », ajuns repede cunoscut sub emblema « L'Hôtel des Artistes ». Aici fuseseră transportate tablourile, schițele și picturile decorative cu care Rousseau, Millet, Diaz, romanticul Célestin-Nanteuil și încă alții, împodobiseră încăperile fostului han, dîndu-i înfățișarea unui mic și original muzeu. Mutat în noua clădire « muzeul Ganne »

culegînd informațiuni despre Mirea de la văduva acestuia (decedată la sfîrșitul lui 1957), a obținut unele date privitoare la Andreescu, comunicate ca provenind din amintirile soțului ei. Maria Mirea susținea că Andreescu se alcoolizase, fiind îndeosebi băutor de absint; consuma de unul singur prin cîrciumi, plîngîndu-se — cui îl întîlnea — de mizeria lui. Cu prilejul revenirii în Franța la începutul lui 1881, pictorul ar fi tras în primele zile la Mirea, care nu l-a putut găzdui decît pentru această scurtă vreme, datorită stînjenitoareii înclinații a lui Andreescu spre băutură. Afirmățiile Mariei Mirea (făcute de altfel și lui I. Frunzetti) trebuie primite cu toată rezerva: nici o altă sursă — fie contemporană, fie mai tardivă — nu le confirmă; Mirea însuși nu pare să fi făcut asemenea declarații prietenilor săi care aduceau vorba despre Andreescu, deși într-un timp (cînd conducea Școala de arte frumoase) vorbea destul de disprețuitor la adresa colegului de odinioară. Nimic din ceea ce s-a transmis posterității privitor la comportarea lui Andreescu și la felul său de viață nu întărește sau măcar sugerează spusele Mariei Mirea; nici chiar faptul că în posesia ei s-a aflat — rătăcită prin cine știe ce împrejurări ale relațiilor dintre Andreescu și Mirea — broșura unui anume GEORGES STÉPOVICH, *Contribution à l'étude de la Cirrhose du foie chez les alcooliques*, Paris, 1879, purtînd dedicația manuscrisă a autorului: « A mon ami Andreescu, artiste peintre. Souvenir de Paris, 21 mai 1879 »; nu poate fi văzut în aceasta mai mult decît un simplu gest de curtoazie (fără nici o aluzie) din partea unui amic parizian. Incontestabil, artistul a trecut prin clipe grele și nu este exclus să fi zăbovit uneori în fața unui pahar de vin; dar între aceasta și imaginea unui Andreescu alcoolizat este o deosebire.

Figura avocatului Alexandru George Djuvara (1858—1913), în tinerețe pictor amator și elev al lui Mirea, nu ne-ar interesa dacă nu am avea indicii că între el și Andreescu au existat relații care au contribuit mai tirziu la promovarea

artistului în conștiința contemporanilor. În deja amintitele ciorne manuscrise ale lui Virgil Cioflec păstrate la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România (dos. I, mms. 18, foi de calendar din martie-iunie 1942 și diverse coale), am găsit următoarele însemnări disparate și fără urmare: « Teamă mi-e că multe din indicațiunile care au văzut lumina tiparului (? — n.n.) nu sînt decît observațiile verbale pe care Andreescu le făcea prietenului său Djuvara, provocat fiind de acesta »; « Alecu Djuvara, și poate să-mi fie îngăduit a transcrie pentru întîia oară unele păreri pe care Andreescu le avea despre artă și pe care colegul său le păstrase inalterate în memorie cu fidelitatea prieteniei care-i lega » (continuarea lipsește sau poate nici nu a fost vreodată așternută pe hîrtie — n.n.); « Îl aveam pe Grigorescu, dar Andreescu spune lui Alecs. Giuvăra: Trebuie începută o artă românească ». Prea multă bază nu se poate pune pe afirmațiile lui Cioflec și mai cu seamă pe dezordonată, superficială și total diletantă sa metodă de lucru; totuși, este evident că informațiile pe care le-a cules cîndva priveau îndeaproape relațiile dintre Andreescu și Djuvara. În țară, Djuvara nu a expus vreodată. În fosta colecție I. Gr. Periețeanu, se afla un peisaj de pădure (*Bois de Boulogne*) pictat în 1883, care a figurat în « Expoziția retrospectivă a Ateneului Român » din 1927. Era singurul tablou care ne-ar fi îngăduit să judecăm pictura acestui apropiat coleg al lui Andreescu, dar din nefericire nu cunoaștem soarta lucrării, cum nu o cunoaștem nici pe aceea a pinzei prezentate de Djuvara la Salonul din 1880, un peisaj de pădure (î. 1,00 × 1. 0,60 m. Cf. Cat. cit.) din imediata vecinătate a Parisului.

³¹ « Unde sînt bizonii de altădată

Cu barba lor de satir,

Cu pălăriile mari cît o pavăză,

Care sear., ieșind din pădure

Cinau vesel servindu-se cu mazăre,

Povestind în felul lui Rabelais, într-un ris nebun? »

contribuia la faima acesteia și Hotelul Artiștilor devenise un loc de atracție pentru vizitatorii Barbizonului ³².

Mai existau pe vremea lui Andreescu modesta pensiune a văduvei Girault ³³, deschisă de câțiva ani, și Hotelul Siron ³⁴, apărut cam în aceeași epocă în care se construise Hotelul Luniot. Ispitit de succesul familiei Ganne, negustorul de lemne Emmanuel Siron își transformase casa, puțin arătoasă dar încăpătoare, în han. Curînd, veniră să-l locuiască nu numai excursioniștii, ci și o seamă de pictori ce preferau cadrul mai simplu al hotelului Siron, luxosului edificiu al lui Luniot. În 1867 Siron consimțise să pună la dispoziția artiștilor una din sălile hanului pentru ca aceștia să-și poată expune lucrările. Astfel luase naștere o expoziție liberă, cu caracter permanent, vizitată de negustorii și amatorii de artă în trecere pe la Barbizon; localul însuși căpătase denumirea *L'Hôtel de l'Exposition*. Clădirea mai există și astăzi, sub denumirea *L'Hôtellerie du Bas-Bréau*. Aici — iar nu la Fontainebleau, cum se mai crede încă ³⁵ — avusese loc expoziția din 1868 în care Napoleon al III-lea îi cumpărase lui Grigorescu o pînză ³⁶, și poate că tot aici avea să expună uneori Andreescu. La hotelul Siron locuiseră o vreme marele pictor maghiar Munkácsy și atît de talentatul peisagist Paál László ³⁷. Pictura ultimului, adîncă și gravă, de o impresionantă vigoare, era foarte înrudită cu cea a artistului nostru ³⁸. Acesta însă n-a apucat să-l întâlnească și, pro-

³²—³⁴ Vezi J. G. GASSIES, *Le vieux Barbizon (Souvenirs de jeunesse d'un paysagiste, 1852—1875)*, Paris, 1907, pp. 34, 161—164, 236. Vezi de asemenea CHARLES LÉGER, *La Barbizonnière*, Paris, 1946, pp. 68, 105—109, 197, precum și ADOLPHE JOANNE, *Fontainebleau, son palais, ses jardins, sa forêt et ses environs*, Paris—Fontainebleau, 1881, pp. IV și 134. Alte date au fost culese din FELIX HERBERT, *Dictionnaire historique et artistique de la Forêt de Fontainebleau (Routes, carrefours, cantons, gardes, monuments, croix, fontaines, puits, mares, environs, moulins, etc.)*, Fontainebleau, 1903, și ANDRÉ BILLY, *Les Beaux Jours de Barbizon*, Paris, 1947, și MARIE THÉRÈSE DE FORGES, *Barbizon*, Paris, 1962. Noi înșine am cercetat peisajul barbizonian la fața locului, precum și unele materiale de arhivă inedite, făcînd totodată investigații cu privire la anumite clădiri și colecții. Am avut norocul să aflăm în custodia actualului proprietar al hanului-muzeu Ganne (un nepot cu același nume, al pictorului Charles Jacques) ceea ce s-a mai păstrat (disparat și incomplet) din registrele hanului Ganne și ale hotelului Luniot-Ganne. Unul dintre aceste registre (*Registre contenant trente huit feuillets cotés et paragrphés par nous Maire de la Commune de Chailly en Bière pour servir à M^s Luniot Joseph Bernard*) cuprinde tocmai perioada șederii lui Andreescu la Barbizon și îmbrățișează anii 1874 (de la 1 aprilie)—1888 (pînă în august). Nici Andreescu, nici Grigorescu, nu figurează, în timp ce am găsit trecuți printre foarte vremelnicii vizitatori ai Barbizonului pe următorii români: Constantin Costa-Foro (19 ani, Atașat de legatie, prezent de la 17—21 mai 1875), Henri Cortatzi și George Beldimano (fără alte precizări de date, prezenți de la 22—25 sept. 1875), același Costa-Foro și studentul Georges Boursan (ultimul de 21 ani, ambii prezenți de la 8—13 iunie 1876). Nici un nume de artist cunoscut, cu excepția francezului Odilon Redon (prezent la 23—24 mai 1874 și la 8—12 mai 1875). Celălalt registru (*Registre contenant vingt deux feuillets cotés et paragrphés par nous Ferd. Caille maire de la commune de Chailly en Bière pour servir à M^s Ganne François aubergiste à Barbizon*) îmbrățișează perioada 1848 (12 mai)—1861, și menționează printre alții pe: Th. Rousseau (sosît la 22 mai 1848 — ceea ce nu se știa pînă în prezent — n.n.), Thomas Couture (19 sept. 1849), Jean Léon Gérôme (25 mai 1852), Louis Antoine Barye (5 oct. 1852), Honoré Daumier (10—20 oct. 1852). Românul Petre Alexandrescu este trecut

și el (27 ani, artist Valahia, 6—20 sept. 1855). Fostul *Hôtel des Artistes*, azi vila *Le Dormoir* era în 1958 proprietatea unei anume văduve Gral Grousse, bătrînă octogenară, ținută la pat de paralizie. Din acest motiv nu am putut cerceta podul clădirii în care ni s-a spus de către unii localnici ai Barbizonului a se mai afla resturile colecției de picturi adăpostite odinioară de Hotelul Luniot-Ganne, după ce o parte au fost readuse încă de mult în vechea clădire a hanului Ganne, azi așa-zis muzeu, unde se păstrează într-adevăr cîteva picturi barbizoniene originale și chiar și un *Ghiveci cu flori*, de Grigorescu. (Vezi acest tablou semnalat mai întîi la REMUS NICULESCU, *Noi cercetări asupra lui Grigorescu în Franța, în Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 2, p. 177).

³⁵ Vezi REMUS NICULESCU, *Grigorescu la Fontainebleau, în Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 1—2, p. 242: Grigorescu «era de mult una dintre figurile familiare ale grupului de peisagiști și, cînd, în 1868, aceștia organizară o expoziție la Fontainebleau fu invitat firește să participe». Afirmția este reluată de Acad. prof. G. Oprescu în al său Grigorescu citat, p. 150: «... pictorii organizează o expoziție la Fontainebleau. Organizatorii i se adresează și lui ca să participe la acea manifestare colectivă». În realitate, cum arată GASSIES în op. cit., p. 162, nu era vorba de o expoziție la care să fi invitat să participe, ci de faptul «convenit cu noul hotelier de a face dintr-una din încăperile hanului său un salon de expoziție de pictură unde fiecare putea să trimită tablouri» (sublinierea ne aparține — R.B.).

³⁶ G. GASSIES, op. cit., p. 162: «Într-o zi, chiar împăratul Napoleon III care făcuse o plimbare în pădure, onoră expoziția de la Barbizon cu o vizită și cumpără cîteva tablouri ce trebuie să se afle azi undeva în palatul de la Fontainebleau. În timpul acestei vizite fusesem să fac un studiu în pădure; reintorcîndu-mă, întîlnii un tovarăș care îmi spuse că împăratul îmi cumpărase un tablou...»

³⁷ G. GASSIES, op. cit., p. 163. La Barbizon, Paál a locuit și o altă clădire, pe care există azi o placă comemorativă (n.n. — R.B.).

³⁸ Subiectele preferate de Paál (1846—1879) și sentimentul cu care le-a interpretat, atestă puternica afinitate dintre pictorul maghiar și cel român. Am putut studia în 1956 la Budapesta cîteva zeci de pînze pictate de Paál, parte a totalului de 49 tablouri ce constituise fondul Expoziției

babel, nici să-i vadă tablourile: internat în spitalul din Charenton, Paál se stinsese la 4 martie 1879³⁹, după o existență la fel de zbuciumată și la aceeași prematură vîrstă la care avea să sfîrșească confratele său român. Între 1876 și 1879 Hotelul Siron găzduise în repetate rînduri pe scriitorul englez Robert Louis Stevenson. Autorul *Insulei comorilor* evocă în amintirile sale atmosfera trăită aici. Clienții lui Siron se bucurau de credit, unii însă plecau fără să plătească. La sfîrșitul săptămînii se făceau socotelile și totalul era împărțit la consumatori; cei mai cu stare plăteau pentru cei mai săraci. În principiu Hotelul era accesibil oricui, dar de fapt era un fel de club, obișnuinții lui avînd grijă să facă intrușilor viața insuportabilă. Nu exista protocol, în schimb se aplica un cod de curtoazie și politeță foarte subtil. Pretențiozitatea era detestată. Nu rareori, oaspeți abia veniți erau obligați să se mute în altă parte, eticheta barbizoniană dovedindu-li-se prea fină. Aceste ostracizări nu loveau pe artiști; cu toate abaterile, pictorii, sculptorii, scriitorii, cîntăreții, se încadrau în spiritul mediului. Uneori, seara, în sala de mîncare golită de mese, cineva se așeza la pian și îmbia lumea la dans. Alteori se hotăra un picnic sub clar de lună și se pornea în marș spre pădure, cu două trompete în frunte. În *Caverna briganzilor*, sau în *Grota Marie-Clémence*, se aprindeau focuri de ferigă ori de crengi uscate, trecîndu-se noaptea în băutură și cîntec. În zori, trompetele sunau adunarea și oamenii se întorceau la Barbizon în vreme ce, de departe, clopotul din Chailly vestea liturghia⁴⁰.

Totuși viața Barbizonului nu mai era de mult ceea ce fusese; puțini și neînsemnați erau pictorii care stabiliți aici pentru totdeauna îl cunoscuseră în zilele sale de glorie. Din primăvară, pînă tîrziu către finele toamnei, o lume pestriță de turiști — mare parte englezi și americani — invada localitatea, tulburînd intimitatea artiștilor, altă dată atît de deplină. E drept, veneau și acum — atrași ca și Andreescu de frumusețea pădurii — pictori tineri, îndeobște străini. În același an 1879 sosise pentru întîia oară la Barbizon cehul Antonin Chitussi⁴¹, care avea să-și cucerească în patria lui titlul unui peisagist de frunte. Nu știm unde a locuit Andreescu. S-ar putea să fi preferat hanul ieftin al văduvei Girault⁴² sau — încă mai probabil — casa unui țăran, cum făceau mulți dintre pictorii dornici să-și apere liniștea.

Dimineața, pornea spre pădure îmbrăcat în bluză albastră de lucru, cu picioarele înfășurate în jambiere și ghetre, purtînd în spinare șevaletul, vopselele și tradiționala umbrelă de soare, iar într-o mînă pînza întinsă pe șasiu. Așa l-a pictat Grigorescu surprinzîndu-i chipul încadrat de o barbă îndărătul căreia abia i se recunosc trăsăturile⁴³. Părăsind ulița satului, drumul artistului se afunda în desiș ajungînd pe parcurs la renumitele *Gorges d'Apremont*, masiv cenușiu, revărsat în uriașe cascade de stînci, sfredelite de grote și dominate de pini și mesteceni. În apropiere — încercuind luminișul *Reginei albe*⁴⁴ și mărginind o vîlcea pitorească de fagi — se întindea codrul de stejari seculari, numit de localnici *Le Bas-Bréau*, de unde, cărări, strecurîndu-se printre gresii diforme acoperite de mușchi, răspun-

memoriale « Paál László », din 1954. Dispunînd inițial de o pregătire profesională superioară celei de la care a pornit Andreescu, artistul maghiar dovedește cunoștințe mai vaste; e însă mai profund legat de tradițiile vechii școli (trecuse mai întîi pe la Düsseldorf) și mai subordonat limbajului plastic fclosit la Barbizonieni, ceea ce reiese și din frecvența cu care a uzat de bitum; din acest punct de vedere Andreescu ne apare mai modern: e mai luminos și mai colorat. Louis RÉAU, în *L'Ere Romantique — Les arts plastiques*, Paris, 1949, p. 254, afirmă despre Andreescu că este « împreună cu ungurul Ladislas Paál, cel mai bun pictor străin al pădurii de la Fontainebleau ».

³⁹ Vezi LÁZÁR BÉLA, *Paál László*, Budapest, 1904, FARKAS ZOLTÁN, *Paál László*, Budapest, 1954, și BÉNY LÁSZLÓ, *Prefața* la catalogul Expoziției memoriale din octombrie 1954, alcătuit de același. Un contact personal între cei doi artiști este cu atît mai puțin de presupus, cu cît Paál fusese internat încă în 1878 în spitalul din Charenton. Ultimele sale picturi datează din 1877.

⁴⁰ După R. L. STEVENSON, citat de ANDRÉ BILLY, în *Les Beaux jours de Barbizon*, Paris, 1947, p. 100.

⁴¹ În legătură cu Chitussi, vezi KAMIL NOVOTNY, *Prameny*, Praha, 1939, FRANTIŠEK DVOŘÁK, *Antonin Chitussi*, Praha, 1954, și JAROMIR NEUMAN, *La nouvelle Peinture Tchèque et sa tradition classique*, Praha, 1958. Chitussi (1847—1891) a expus, ca și Andreescu la Saloanele din 1879, 1880 și 1881. Unul din tablourile expuse în 1880 se intitulează *Seara, lîngă Barbizon*.

⁴² Clădirea și registrele de locatari nu mai există.

⁴³ Tabloul se află azi la Galeria Națională. Presupunem că a fost pictat în primăvara sau vara 1880. O copie după acest tablou (executată probabil de Petrașcu în tinerețe, dar mențiunea copierii, de-abia vizibilă, și semnătura au fost șterse) se păstrează în depozitul Galeriei Naționale din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

⁴⁴ *Regina albă* era numele unui stejar secular, de unde și denumirea dată locului după pieirea bătrînului arbore.

deau pînă departe, spre bălțile platoului *La Belle Croix*. Erau locuri îndrăgite odinioară de Rousseau și de Diaz, pe care pictorul nostru le străbătea cu emoție alegîndu-și motivele. Adesea însă, mai ales după amiaza, o lua pe *Drumul mare*, de cealaltă parte a cătunului, ieșind în cîmpia care îl despărțea de Chailly. De aici putea contempla marginea Barbizonului cu acoperișurile roz ale caselor ivindu-se printre arbori, sau colinele înverzite din jur presărate, vara, de maci. Cîmpia propriu-zisă nu se înfățișa niciodată netedă: roci scunde de un gri violet răsăreau ici-colo din țărîină, un copac solitar însoțindu-le uneori și, mai rar, pîlcuri de pomi fructiferi, plantați de sâtenii cărora piatra le devia brazdele. Pe aceste întinderi, cu aspectul atît de caracteristic, pictase Millet *Spicuitoarele* și faimosul său *l'Angélus*.

Din vara 1879 pînă în primăvara 1880 cînd se deschidea Salonul, activitatea lui Andreescu la Barbizon — întreruptă de scurte deplasări la Paris — se desfășoară într-un ritm intens. Întrucît nici una din pînzele anului 1879 nu este datată, reconstituirea succesiunii lor în timp e destul de anevoioasă și adesea incertă, cu atît mai mult cu cît pictorul, solicitat de diversitatea problemelor, își alterna preocupările și soluțiile; încerca într-o direcție, se abătea într-alta, revenea la cea dintîi, cu inerente oscilații de nivel la care contribuia și dispoziția momentului. Cu toate acestea, o seamă de tablouri — mai ales unele peisaje silvestre cum sînt *Aleea în pădure*⁴⁵ din fosta colecție Yarka, modestul *Studiu de arbore* de la Muzeul din Brașov, micul *Drum în pădure* de la Galeria Națională, *Pădurea desfrunzită* de la Muzeul Zambaccian, *Iarna în pădure* de la Galeria Națională — pot fi bănuite cu oarecare precizie ca situîndu-se cît mai aproape de perioada dinaintea plecării artistului în Franța: recunoaștem în ele un anumit fel de a reprezenta copacii și solul, de a purta penelul și rezolva forma, des întîlnit în pînzele executate la Buzău. Vechea noastră istoriografie de artă socotea chiar ca fiind lucrate aici *Aleea în pădure* și *Iarna în pădure*⁴⁶. Analiza atentă impune totuși concluzia că ele datează din Franța: căci — făcînd abstracție de diferențele de interpretare ce decurg din deosebirea de anotimp — observăm caracteristici de procedură tehnică, niciodată prezente la peisajele lucrate în țară: sinteze de detaliu exprimate cu o spontaneitate care frizează verva, înviorări ale gamei cromatice prin deschiderea tonului și prin accente mai îndrăznețe de culoare, asemenea elemente continuînd, ce e drept, direcții de evoluție constatate încă în 1877–1878, numai că acum — în calitatea raporturilor de culoare și în modalitatea mișcării penelului — se remarcă net intervenția unei culturi vizuale mai largi, care nu totdeauna se reclamă din exemplele Barbizonului, dar care e negreșit rezultatul contactului cu mediul artistic al Franței.

Nu se împlinea anul șederii în Franța, și din nou Andreescu începea să fie îngrijorat. Îl copleșeau nevoile materiale. Existența nu-i fusese ușoară nici pînă atunci și unul din motivele pentru care își prelungise popasul la Barbizon, rămînînd în sat peste iarnă, era faptul că traiul se dovedea aici mai puțin costisitor. Dar lipsurile se făceau tot mai puternic simțite, riscînd să-i zădărnicească munca tocmai acum, cînd se pregătea cu îndoită ardoare în vederea Salonului din 1880.

Modestul succes din primăvară îi dase curaj. Lucra cu încredere, conștient că face progrese, și nutrea chiar speranța unei distincții în cadrul Salonului. Plănuia tablouri de mari dimensiuni, încadrate bogat, dornic să țină pasul cu felul în care obișnuiau să se înfățișeze artiștii la cea mai solemnă dintre expozițiile Parisului. Unui prieten — lui Constantin Gredianu-Negulescu — îi scria în noiembrie 1879: « Sper că tablourile ce voi prezenta în anul 1880 să-mi atragă din partea juriului dacă nu o medalie, apoi desigur o mențiune onorabilă, dacă mijloacele materiale nu-mi vor lipsi ca pînă acum; aceste pînze mă vor

⁴⁵ Azi, într-o colecție particulară.

⁴⁶ Vezi AL. BUSUIOCEANU, *Andreescu*, Buc. 1936, p. 54 (*Iarna*) și p. 55 (*Drum în pădure*). În ce privește *Iarna în pădure*, noi înșine am presupus — acum un deceniu și mai bine — că ar fi vorba de un tablou pictat, prin 1878, în Crîngul buzoian. Contribuise la această credință îndeosebi prezența celor două « bordeie » din peisaj. De fapt nu este însă vorba de bordeie în sensul obișnuit al cuvîntului — și de un tip cum se construiau la noi — ci de niște colibe caracteristice

locului (pădurii Fontainebleau), folosite de pădurari, de « păzitorii de ciute » (*gardeurs de biches*), sau de tăietorii de lemne, așa cum am aflat în cercetările noastre la Barbizon. G. GASSIES, în *op. cit.*, p. 114, amintește și el despre ele. Pe de altă parte, în Crîngul buzoian nu se aflau bordeie, fapt firesc în raport cu mica întindere a pădurii și cu caracterul ei de parc local. La toate acestea se adaugă elementul decisiv al analizei stilistice a tabloului.

costa 7 la 800 lei »⁴⁷. Scrisoarea — care din păcate nu s-a păstrat — mai conținea probabil și alte amănunte referitoare la preocupările pictorului.

Negulescu se număra printre prietenii săi cei mai apropiați. Studiase ingineria, iar în 1877, luptase la Plevna, în prima linie a frontului, ca ofițer de geniu. După război își reluasese activitatea obișnuită, dar, fiind mai tot timpul însărcinat cu diferite construcții în târgurile și orașele din provincie, se bucura rar de un domiciliu stabil. Acum se afla la Burdujeni, după ce locuise o vreme la Iași. Pe Andreescu — față de care pare să fi fost cu puțini ani mai în vârstă — trebuie să-l fi întâlnit prima oară în Capitală, înainte încă de plecarea artistului la Buzău căci, într-o scrisoare⁴⁸, Negulescu afirmă că-l cunoaște de mult și se dovedește, într-adevăr, bine informat despre dînsul. Inginerul nu dispunea de avere; uneori, spre a răspunde grijilor personale se vedea el însuși silit să recurgă la împrumuturi; totuși, din puținul pe care îl posedea nu pregeta să-și ajute amicii. Nu știm să fi fost căsătorit, să fi avut un cămin. Suferea, ca și pictorul, de plămîni și e foarte probabil că a murit tînr, poate chiar în 1882, după ce încercase zadarnic — cu bani împrumutați de la un prieten intim, locotenentul Alexandru Nicolescu — să-și recapete sănătatea pe țărmurile Greciei și ale Algeriei⁴⁹.

Curînd după primirea scrisorii lui Andreescu, Negulescu, deși oarecum izolat în nordul Moldovei, intervenea pe lîngă doctorul Nicolae Kretzulescu, trimițîndu-i la București o epistolă amplă, în care, plin de afecțiune pentru artist, ruga cu insistență să i se acorde acestuia o bursă. Un demers similar mai făcuse în vară, cînd obținuse din partea doctorului un acord de principiu, dar evenimentele legate de proclamarea Independenței nu îngăduiseră omului de Stat să-și țină făgăduiala. Inginerul i-o reamintea, aducînd în același timp o seamă de precizări cu privire la situația pictorului în Franța:

«...în luna iunie a.c. am avut onoarea a vă ruga să veniți, cu 1200 lei anual, în ajutorul tînărului Ioan Andreescu, aflat la Paris, Rue St. Sulpice 13 pentru studii de pictură. Mi-ați promis că, ducîndu-vă la Paris vă veți informa despre dînsul și cu începerea anului 1880, îl veți trece în bugetul Epitropiei Bisericii Kretzulescu [...]. Nenorocirea tînărului pictor sînt cauzele politice care v-au împiedicat a merge la Paris, căci eram sigur dle Kretzulescu, că, văzîndu-l pe el și tablourile lui, simpatia v-ar fi cîștigat și l-ați fi încurajat în cariera ce și-a ales, atît prin consilii cît și prin ajutoare materiale; mai cu seamă că este unul din cele dintîi promoții ieșite din Școala de Bele Arte din București, al cărei fondator sînteți D-voastră. Dl. Andreescu primește anual sumele următoare:

1000 lei dați de județul Buzău,
600 lei dați de Comuna urbană Buzău,
500 lei dați de Dl. Monteoru
500 lei dați de Dl. I. Marhiloman
<u>2600</u> lei Total

Această sumă este insuficientă pentru a se putea întreține și a-și procura dintr-însa și vâpselele, pînzele etc., necesare studiului, cum și pentru diferite alte cheltuieli, fie plata atelierelor, fie excursiunile indispensabile pentru studiul personagiilor. Deși se găsește în

⁴⁷ Fragment din scrisoarea lui Andreescu către C. Gredianu-Negulescu, inginer la Burdujeni, citat de acesta în epistola pe care o adresează lui Nicolae Kretzulescu la 4/16 decembrie 1879 și în copia anexată la scrisoarea de răspuns către pictor, din 12/24 decembrie, același an. Vezi Arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu, Dos. nr. XVII, anul 1880, fascicula nr. 137: Corespondența cu bursierul Ion Andreescu. Vezi de asemenea p. 26 din studiul de față.

⁴⁸ Scrisoarea către Kretzulescu, mai sus citată.

⁴⁹ În amintita scrisoare către Andreescu, trimisă de Negulescu din Burdujeni, la 12/24 decembrie 1879, acesta îi destăinuia pictorului: «Aci am venit și am căpătat iarăși un catar în plămînul drept mai rău ca anul trecut și nu-l pot face să dispară deloc. De la 1/13 noiembrie am început a mă căuta cu seriozitate, mai toată luna noiembrie am

stat în casă, m-am lăsat iarăși de fumat, de care mă reapucasem la Iași și cu toate astea nici azi încă tusea nu mi-a trecut de tot. Sper cu toate astea a mă îndrepta». Exact doi ani mai tîrziu — la 12/24 decembrie 1881 — Negulescu, aflat în localitatea Mustafa, lîngă Alger, îi scria lui Alexandru Nicolescu printre altele: «Corfu ar fi o stațiune hibernăală prea bună, pentru cei bolnavi de piept, însă nu ajunși în gradul meu». Iar mai departe spune, în cadrul unei relatări amănunțite asupra felului cum a decurs călătoria: «... am plecat din Corfu, mai bolnav decît am venit. A doua zi în revărsatul zilei vaporul ne lăsa în portul Brindisi de unde luînd drumul de fer am ajuns seara la Neapoli. Aci am stat 3 zile, fiind prea bolnav pentru a continua drumul». Ultimele vești care ne-au parvenit de la Negulescu sînt comunicate din aceeași localitate algeriană, la 21 februarie/5 martie 1882:

Paris numai din Februarie 1879⁵⁰, cu toate acestea, după cum alăturata foaie probează, Salonul anului acesta, la Nr. 45 și 46 arată două tablouri: *Începutul primăverii* și *Bilci în România* lucrate de Dl. Andreescu, cel din urmă reprezentînd Bîlciul Beceni din județul Buzău⁵¹, ambele tablouri lucrate după natură. [...] Dvs. Dle Kretzulescu, care de atîtea zeci de ani sînteți un neobosit luptător pentru progresul și mărirea României, prin înființarea de diferite școli și prin venirea în ajutorul tinerilor talentați, dară lipsiți de mijloace materiale [...] nu veți lăsa ca unul din talentele noastre artistice, care promite mult pentru viitor, să cadă prada disperării și a mizeriei »⁵².

Cîteva zile mai tîrziu, Negulescu, înștiințîndu-l pe Andreescu despre scrisoarea adresată doctorului Kretzulescu, îi da artistului sfaturi de comportare practică și-i trimitea o mică sumă de bani: « Ți-am alăturat copia acelei scrisori pentru ca să fi cu totul la curent de cum stau lucrurile și să te conformi și tu în consecință în scrisoarea ce trebuie să-i adresezi cît mai neîntîrziat. Scrie-i dară îndată ce vei fi mai bine dispus pentru aceasta, rugîndu-l să-ți vie în ajutor cu 100 lei pe lună. Nu lăsa nici o vorbă să se înțeleagă că ai cere de la Stat, căci azi fiind el Ministru al instrucției publice și supozînd că ar face tot posibiliul a-ți aloca, peste cîteva luni cînd ar veni un alt Ministru, te-ai vedea expus la o mai mare mizerie, ștergîndu-ți de odată o sumă pe care tu contai atît; de vreme ce odată acordată din Epitropia bisericii Kretzulescu, ești sigur a o avea pe tot timpul cît vei sta în Paris. Tu cere să-ți acorde acest ajutor numai pe 2 ani; căci în urmă este lesne a-l mai prelungi încă cu unul sau chiar alți doi ani. Nu esita însă multă vreme și scrie-i numai de cît. [...] Alăturat cu aceasta, îți trimit 60 lei în bilete ipotecare, pe care le poți schimba cu înlesnire [...] Dă te rog 20 lei dintr-înșii lui Petre și spune-i că nu mi-a scris de vreo 8 sau 9 luni. [...] Ceilalți 40 lei cheltuiește-i la anul nou. Aș fi vrut să vă trimit mai mult, dară [indescifrabil] boala m-a secăt. Arată te rog complimente lui Mihăileanu »⁵³.

Se pare că Andreescu n-a avut răgazul să urmeze îndemnul prietenului său căci doctorul Kretzulescu satisfăcuse imediat rugămintea acestuia, micșorînd însă suma solicitată, și fixînd termenul bursei la numai un an. Pe originalul scrisorii lui Negulescu, o menționează fără dată și semnătură precizează că « S-a acordat d-lui Andreescu Ioan la Paris, un ajutor de 800 fr. pe an de la Ian. 1880 ». În 16 al aceleiași luni, artistul se grăbea să comunice doctorului Kretzulescu: « Nu pot pentru moment de cît să vă arăt recunoștința mea, cu atît mai mult că fără acest ajutor din partea D-voastră eram silit să mă întorc în țară, pentru că Consiliul Județului Buzău, care mă subvenționa cu 1000 fr., pe anul acesta a refuzat de a-mi vota acea sumă sub motiv de lipsă de mijloace, și astfel cu 1600 fr. pe an mi-era imposibil de a putea rămînea în Paris. Pentru moment locuiesc Barbizon, un sat artistic în pădurea Fontainebleau, ocupat cu tablourile pentru Salonul viitor; cred că voi rămînea aci pînă în Fevruariu viitor pentru că nu pot termina mai înainte »⁵⁴.

« ... din nenorocire (...) timpul este așa de rău de mai bine o lună, că nu numai că nu mai cîștig în sănătate, dară de cîteva zile dau groaznic îndărăt. (...) Sint desperat, căci dacă timpul va dura tot astfel, ceea ce este probabil, căci iarna aceasta este foarte ploioasă, apoi mă voi întoarce în țară mai rău de cum am plecat, adică numai ca să mor ». O scrisoare mai veche, trimisă din Tabăra Plevna la 19 septembrie 1877, precum și o epistolă expedită de la *Otelul de Londra* din București, și datată 15/27 octombrie 1881, oferă alături de celelalte misive posibilitatea de a avea cu privire la persoana inginerului Negulescu datele concrete pe care le-am menționat. (Cele patru scrisori ale lui C. Gredianu-Negulescu către Alexandru A. Nicolescu, citate de noi, se află în posesia d-ului Alexandru Nicolescu-Catargi care, cu multă bunăvoință, ni le-a comunicat în original. Îi aducem aici mulțumirile noastre.

⁵⁰ Autorul scrisorii se înșeală, așa cum rezultă din documente deja citate.

⁵¹ Asupra acestei probleme, cf. nota 2 de la p. 11.

⁵² Scrisoarea citată.

⁵³ Scrisoarea din 12/24 dec., cit. La sfîrșit, conține următorul adaos: « Gestianu care este Conducător la județul Teleorman (Turnu-Măgurele) se plînge că tu nu-i mai scrii. Îmi spune că lea-ia abia-i ajunge și că cu toate bunăvoința n-a putut economisi nici un ban pentru tine, dară că a făcut atît de multe cunoștințe (ceea ce eu încă nu am făcut) în Turnu-Măgurele, că are o credință sigură că ar putea de ar avea unul din tablourile tale să le pue la loterie și să-ți stringă iute, iute, 300 lei. De mai ai vreunul din ele la Gebauer apoi scrie-i să se ducă să-l ia anunțînd și pe Gebauer. Pînă atunci, zilele acestea îl voi răspunde să pună tabloul ce i l-ai dat tu (îmi pare fata cu coșul pe mînă), rămînînd ca mai tîrziu să-i faci și să-i dai un altul mai frumos. În tot cazul nu este rău a-i procura vreunul pentru loterie. În București ți-aș fi făcut pînă acum acest serviciu. Aici sau la Iași, imposibil ».

⁵⁴ Vezi Arhiva și Dos. cit., O altă scrisoare, similară în esență conținutului ei, dar cu mai puține date personale, era trimisă în aceeași zi lui V. Radovitz, directorul Eforiei bisericii Kretzulescu.

Între timp, la Buzău, îndemnați de artist prin scrisori, alți prieteni interveneau să i se trimită mai repede bursa acordată de primărie și stăruiau pe lângă Consiliul județean, în speranța că acesta va reveni asupra hotărârii ce-o luase. Până la urmă stăruințele n-aveau să rămână fără rezultat, numai că bursa prefecturii avea să fie redusă la 600 lei⁵⁵. Deocamdată, Andreescu nu știa însă în ce măsură putea nădăjdui măcar la atât și gândul că iar va rămâne în lipsă de bani continua să-l frământa. Sensibil la tot acest zbucium, Negulescu — cu o promptitudine ce dezvăluie rare însușiri sufletești — îi vine din nou în ajutor. De astă-dată se adresează aceluiași devotat prieten care mai târziu avea, cum am arătat, să-i asigure inginerului călătoria în Orient. Cu toate că Alexandru Nicolescu nu-l cunoștea pe Andreescu, insistențele lui Negulescu nu rămaseră fără ecou; la 7 martie, pictorul putea deci să scrie: « D^{nu} C. Gr. Negulescu mă anunță de bună voință ce ați avut de a-mi acorda din fondurile d-voastră proprii o subvenție de 600 fr. pe an. Vă mulțumesc cu recunoștință D^{le} Niculescu, și vă promit că-mi dau toată osteneala ca să pot merita încrederea ce-mi ați dat; sînt în satul Barbizon, sau mai bine spus în pădurea Fontainebleau; după 16 ale lunii acesteia sper să mă întorc în Paris (Rue Saint Sulpice 13), unde voi rămînea ca să studiez figura... »⁵⁶

Asemenea ajutoare, deși răspundeau unei foarte penibile situații materiale, erau primite de Andreescu cu strîngere de inimă. Mai puțin poate în cazul locotenentului Nicolescu care, numărîndu-se printre oamenii cu oarecare avere, nu făcea totuși parte dintre moșieri, sau din categoria acelor burghezi a căror influență socială rezulta din importanța resurselor lor de venit⁵⁷; negreșit însă — cum Andreescu însuși ne dă a înțelege — în cazul lui Monteoru și Marghiloman, acei « tari și mari », al căror filantropic stipendiu îl umilea. Ar fi preferat să evite astfel de raporturi și să-și înlesnească traiul prin vînzarea în Franța a cîtorva pînze, dacă aceasta nu l-ar fi obligat la concesii inadmisibile pentru conștiința lui de artist. Modest în ceea ce credea despre sine, sau mai degrabă sever — chiar foarte sever — pictorul nu era totuși lipsit de convingerea că ajunsese să realizeze opere de oarecare valoare. Scrisoarea adresată la 15 martie 1880 lui Ștefan Periețeanu reflectă o admirabilă probitate profesională și satisfacția progreselor obținute:

« Îți mulțumesc de o mie de ori — spunea Andreescu — pentru interesul ce ai pus pentru mine, în timpul acesta însă Iancu⁵⁸ mi-a trimis bursa de la primărie; am fost la Paris săptămîna trecută dar n-am aflat că Monteoru e aci; e așa de mare Parisul că nu știi unde să-l cauți dacă el nu se anunță; am să mă duc din nou poimîine cu tablourile pentru Salon; voi cerceta; cît pentru Comitet nu știu dacă e posibilitate să revie; aș vrea sp. ex. să cîștig, asta ca să pot renunța la subvenția de la Monteoru și Marghiloman; cînd mă voi duce la Paris am să scriu, îți voi scrie și d-tale; aș vrea să mai rămîn p-aci, acum mi-a venit din nou acest gust; de cîte ori sînt uitat de prietenii mei din țară mă gîndesc să mă întorc, acum n-am acest gînd, mi se pare dacă aș mai sta un an cel puțin, aș face mare procopseală, deja mă pricep mult mai mult decît cînd am venit; pot să fac lucruri care nu le puteam face cînd am plecat din țară, și în alt fel de mod; cu toate astea e greu să vînd; să trăiesc cu banii din munca mea aci n-am încercat, dar mi se pare că e așa, e așa de greu, că numai cînd ești cunoscut poți vinde; caraghioslicuri poate vinde oricine, dar mi se pare că n-am venit aci să pierd și puținele calități care le aveam »⁵⁹.

⁵⁵ La Arhivele Statului, Buc., Fondul Ministerului afacerilor interne, Dos. nr. 94/1880, se păstrează adresa 9571 din 21 august 1880, prin care Prefectura districtului Buzău face cunoscut că are ca bursier pe Ioan Andreescu « care se află la Paris și căruia i se dă o subvenție anuală de lei 600 ».

⁵⁶ Scrisoarea ne-a fost comunicată, în original, de d-rul Al. Nicolescu-Catargi, nepot de bunic al corespondentului lui Andreescu.

⁵⁷ Alexandru A. Nicolescu, născut în 1848, era fiul lui Alexandru Hristodor Nicolescu și al Mariei Kretzulescu. Tatăl luptase în tinerețe alături de Garibaldi, în campaniile

militare ale acestuia pentru unitatea Italiei. După obținerea licenței în litere și filozofie la universitatea din București, A. A. Nicolescu a îmbrățișat cariera militară. În războiul din 1877 a luptat ca locotenent. Mai târziu a înaintat pînă la gradul de maior, dar, rămas fără avere, a sfîrșit ca Șef de birou clasa a II-a, în Ministerul de război, și a murit, pensionar, în 1922. În 1880 fusese căsătorit cu Elena Catargi, de care s-a despărțit după trei ani. (Date comunicate de d-rul Al. Nicolescu-Catargi.)

⁵⁸ Este vorba de Iancu Demetriad.

⁵⁹ Scrisoarea se păstrează în secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România.

Tablourile pregătite de Andreescu pentru Salon, *Pădurea de fagi*⁶⁰ și *Drumul mare*, demonstrează într-adevăr că artistul evoluase mult, profitând substanțial din lucrul după natură și din exemplul celor mai de seamă peisagiști văzuți fie la Barbizon sau în expozițiile pariziene, fie la Louvre și la Luxembourg. Le desăvârșise în atelier, pe-ndelete, în intervalul care despărțise toamna de primăvară, dar se simțea că fiecare detaliu fusese studiat îndelung, prin confruntări asidue cu motivul, nu cu migală, cu promptă percepție. De fapt, câteva din pânzele anterioare însemnaseră un preludiu la prima din aceste ample imagini, un exercițiu pe baza căruia, acum, artistul nu mai era nevoit să insiste întru aflarea soluțiilor. Își păstrase libertatea de execuție, dezinvoltura, nelăsând să se vadă efortul. Îl putem doar bănuî din caracterul și din exigența problemelor.

Cu puțin înainte de 20 martie când se împlinea termenul la care lucrările destinate Salonului mai puteau fi depuse, Andreescu sosea la Paris, la vechea lui adresă, hotelul din rue Saint-Sulpice, de unde îl anunța pe V. Radowitz, directorul Eforiei bisericii Kretzulescu: «Am avut ocaziunea să vă scriu că în luna februarie voi veni la Paris; n-am putut să vii decât acum, cu tablourile pentru Salon; am trimis un interior de pădure de fagi și o cîmpie de la Barbizon, pânze de 1,50 m și 1 m; am plătit cadrurile 300 fr.⁶¹ și asta mă pune în poziția să rămîn în lipsă absolută de parale; aceasta și trebuința d-a face câteva studii de primăvară, mă face să mă întorc din nou la 1 Mai la Barbizon unde pot trăi pe credit pînă la acea dată. Îmi faceți un mare serviciu trimițîndu-mi trimestrul Ianuarie și Aprilie odată, anunțîndu-mă la Barbizon par Chailly Seine et Marne ca să vii să le primesc în Paris. Vă înaintez odată cu aceasta obligațiunea ce mi se cere și-mi voi face datoria d-a anunța întrebuițarea timpului meu în străinătate»⁶².

Concomitent, o scrisoare similară în conținut era trimisă lui Alexandru Nicolescu. Deosebit de ceea ce ne este deja cunoscut, ea preciza că după 1 mai, în metropolă, Andreescu va «începe a face studii de figură într-unul din atelierele artiștilor mari d-aci»⁶³. La 18 aprilie, de la Barbizon, pictorul îi confirma lui V. Radowitz primirea bursei⁶⁴, iar a doua zi o epistolă adresată lui A. Nicolescu îi comunica acestuia din urmă: «Am primit suma de 300 fr. ce ați binevoit a-mi trimite, pentru care vă mulțumesc cu recunoștință. Zilele acestea am primit de la Salon adresa prin care mă înștiințează că operele mele au fost admise de juriu; [...] dacă nu voi fi prea rău plasat la Salon e posibil să fiu remarcat mai cu seamă că tablourile mele nu sînt prea mici; rămîn la Barbizon pînă la 25 cînd mă mut la Paris rue St. Sulpice 13, vreau să mai studiez figura ca la anul viitor să pot expune tablouri unde figura să joace rol principal»⁶⁵. Această mărturisire, care, la atît de scurt interval de la o dată la alta, apare pentru a treia oară în corespondența lui Andreescu, este foarte prețioasă: ea dovedește voința lui hotărîtă de a se forma și dezvolta ca un artist complex, și demonstrează că dragostea sa de natură nu însemna lipsă de interes pentru om; omul rămînea o preocupare constantă, așa cum de altfel se arătase și în trecut, de la primele încercări.

Andreescu petrecuse în capitala Franței treizeci de zile. Era tocmai vremea în care aici aveau loc câteva din cele mai importante manifestări artistice ale anului. Este firesc să credem că a vizitat în rue des Pyramides *Expoziția Independenților*⁶⁶, la care participau, printre alții, Degas, Gauguin, Pissarro, Berthe Morisot și Mary Cassatt, și că poate n-a ignorat nici expoziția personală a lui Manet, deschisă la Galeriile revistei *La Vie Moderne*⁶⁷, în Boulevard des Italiens. În Parisul anului 1880 se vorbea cu prea multă insistență și

⁶⁰ Colecție particulară. Pentru date mai ample în legătură cu acest tablou, vezi RADU BOGDAN, *Pădurea de fagi*, în op. cit.

⁶¹ Rama originală de ghips aurit, foarte bogat sculptată, a *Drumului mare*, s-a păstrat. Cealaltă ramă, tot atît de prețioasă, a dispărut.

⁶² Arhiva și Dos. cit. Scrisoarea — intrucît artistul nu o datase — poartă în stînga sus următoarea mențiune: «Prim. la 15/27 Martie 1880».

⁶³ Scrisoarea (nedată) ne-a fost comunicată, în original, de d-rul Al. Nicolescu-Catargi.

⁶⁴ Vezi Arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu, dos cit.

⁶⁵ Scrisoarea din 19 aprilie 1880, comunicată nouă, în original, de d-rul Al. Nicolescu-Catargi.

⁶⁶ Expoziția a avut loc între 1 și 30 aprilie 1880. Vezi LIONELLO VENTURI, op. cit., vol. II, p. 264—265, unde se publică și catalogul.

⁶⁷ Expoziția lui Manet a avut loc între 10—30 aprilie cu următoarele tablouri: *Portretul d-lui De Jouy, avocat, Café-Concert, Colț de Café-Concert, La Prune, Claude Monet în atelierul său, Patinajul, Portretul d-lui Brun, În fața oglinzii, Flori* (studiu decorativ), *Lectura*. Deosebit au mai figurat 15 pasteluri. (Vezi A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947, p. 376.)

interes despre Manet și despre impresioniști, despre înrîurirea pe care începuseră s-o exerce, ca să putem presupune că artistul privea cu indiferență manifestările lor. A ne închipui că-i stîrneau entuziasmul, sau admirația deosebită ⁶⁸, ar însemna să greșim, să nu ținem seama de mentalitatea în care se educase și care, oricît era de opusă academismului, nu putea fi receptivă la îndrăzneli excesive cum apăreau pe atunci procedeele picturale ale impresioniștilor. Nici Grigorescu, pe ale cărui opinii Andreescu desigur le prețuia, nu arăta simpatie noii mișcări ⁶⁹, cu toate că uneori — sub anumite aspecte — propria lui artă mărturisește tangențe cu impresionismul. Și totuși, nu este posibil ca Andreescu — ne mai vorbind de exemplul ce putea să-l însemne pentru el atitudinea lui Georges de Bellio — să nu fi privit cu seriozitate pe impresioniști, să nu fi meditat la experiențele lor, într-un timp cînd Zola afirma că « influența acestora este considerabilă » ⁷⁰ și cînd chiar și conservatoarea *Gazette des Beaux-Arts* le definea tendințele în termeni deferenți ⁷¹.

În 1880, Salonul se deschidea la 1 mai și întrunea un număr de lucrări considerabil sporit față de cel din anul trecut. Multe erau mediocre, și presa vorbea de indulgența exagerată a juriului ⁷², plîngîndu-se de aranjamentul supraîncărcat care îngreuna simțitor vizionarea. Printre cele 3957 de tablouri figurau și pînzele trimise de Andreescu ⁷³, așezate fiecare într-o altă sală din totalul celor patru rezervate străinilor. Expozanți români mai erau Grigorescu, cu *Portretul principesei Elisabeta* și cu *Evreul cu gîsca*, Mirea cu *Portretul Elenei Djuvara*, Alexandru Djuvara cu *Intrarea în pădure, la Clamart* și sculptorul Ion Georgescu cu portretul în basorelief al lui M. Ștefănescu. Firește, Andreescu își făcuse iluzii: nu era răsplătit cu vreo medalie și nici cu mai modesta mențiune onorabilă ⁷⁴, deși, din cît putem aprecia astăzi, peisajele sale depășeau de departe nivelul comun ⁷⁵. Cmpus din 15 membri, juriul secției de pictură număra (în ordinea voturilor obținute) pe Bonnat, Puvis de Chavannes, Henner, Jules Lefebvre, Baudry, Ribot, Bouguereau, J. P. Laurens, Jules Breton și Delaunay pentru pictura de istorie și de portret, și pe Vollon, Busson, Van Marcke, Bernier și Harpignies pentru pictura de peisaj, natură moartă, animale și flori ⁷⁶. Ambele categorii erau completate cu un număr de membri avînd funcția de supleanți; dintre artiști, în prima intrau Cabanel, Feyen-Perrin, Boulanger și Bastien Lepage, în cea de-a doua Français, Lavieille, Vuillefroy, Guillemet și Rapin ⁷⁷. Biroul secției era alcătuit din Bouguereau ca președinte, Baudry și Bonnat ca vicepreședinți, și Marcille secretar ⁷⁸. Componenta juriului era aproape aceeași din anul precedent. Ea vorbește de la sine ⁷⁹, făcîndu-ne să

⁶⁸ Vezi LOUIS HAUTECOEUR, *Histoire de l'Art*, vol. 3 (*De la nature à l'abstraction*), Paris, 1959, p. 231: Andreescu « îi studîă pe pictorii de la Fontainebleau și se pasionă pentru Sisley ».

⁶⁹ Vezi K. H. ZAMBACCAN, *Peisagistul Ion Andreescu*, în *Revista Fundațiilor*, nr. 4, 1946, p. 13: « Grigorescu era refractar lui Manet, după cum îmi spunea Petrașcu ».

⁷⁰ E. ZOLA, *Le Naturalisme au Salon*, în *Le Voltaire*, din 19 iunie 1880.

⁷¹ CHARLES EPHRUSSI, *Exposition des Artistes Indépendants*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, vol. 21, p. 485.

⁷² EMILE MICHEL, *Le Salon de 1880*, în *Revue des deux Mondes*, 1880, vol. 39, p. 662.

⁷³ Salon de 1880. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs Elysées, le 1^{er} Mai 1880*. 1^{re} Edition, Paris, 1880, p. 6: Andreescu (Jean), né à Bucarest, élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest. — A Barbizon (Seine et Marne); no. 52 — *Le Bois de Hêtres*, H. 1 m, 00×L. 1 m, 50; no. 53 — *La Grande Route*, H. 0 m, 95×L. 1 m, 45.

⁷⁴ Se decernau medalii însoțite de recompense bănești, împărțite în trei clase: I în valoare de 1 000 fr., a II-a în valoare de 600 fr., a III-a în valoare de 400 fr. Pentru secțiunea de pictură și desen, propunerile juriului nu puteau depăși patru medalii de clasa I (din care una pentru pictura

monumentală sau decorativă, una pentru pictura de istorie sau portret, una pentru pictura de gen și una pentru pictura de peisaj, animale, flori și natură moartă), 10 medalii de clasa a II-a și 18 medalii de clasa a III-a (două din medalii de clasa a II-a sau a III-a trebuiau să fie atribuite desinelor, pastelurilor sau acuarelelor, alte două emailurilor, faianțelor, porțelanurilor, vitraliilor sau cartoanelor de vitraliu). Secțiunii de pictură și desen îi reveneau de asemenea spre decernare 16 mențiuni onorabile (din care 2 pentru desen, pastel sau acuarelă, și două pentru emailuri, porțelanuri, faianțe sau vitralii). Vezi Catalogul Salonului din 1880, citat mai sus, p. CXIV.

⁷⁵ A se vedea: F. G. DUMAS, *Catalogue illustré du Salon, contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes (Sections de peinture et de sculpture)*, Paris, 1880.

⁷⁶ *Salon de 1880*, p. CXVII, Juriul de admitere și de recompense.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. CXIX, Compoziția birourilor.

⁷⁹ În ce privește orientarea academică, componența juriului nu era absolut unitară; pictori ca Puvis de Chavannes, J. P. Laurens, Harpignies, Bastien Lepage, Français, vor fi fost probabil receptivi la o concepție mai realistă, mai modernă și mai înaintată. Semnificativ rămîne totuși prezența în fruntea secției de pictură și desen, în cadrul

înțelegem indiferența arătată lui Andreescu, și dacă judecăm gustul acestor oameni nu numai după propria lor viziune artistică, dar și după medaliile acordate expozanților⁸⁰, pricepem încă mai limpede că artistul român nu le putea trezi interesul, cum n-avea să trezească interesul nici presei care se ocupa de Salon. Abia dacă era luat în seamă de corespondenții ziarelor bucureștene, tineri diletanți, improvizați în cronicari, care nu știau să spună mai mult decât că « Dl. Andreescu are două tablouri »⁸¹ sau că « expune o *Pădure de fagi* care denotă un studiu amănunțit și un simț de observațiune bine dezvoltat », întrebându-se în același timp « dacă lumina izbește îndeajuns pădurea » și scuizându-se că « *Drumul mare* nu [l-au] putut găsi în nici un chip în nenumăratele săli ale Palatului industriei »⁸².

Superficiale, alimentate de snobismul și de platul convenționalism burghez, aprecierile despre Salon — atât cele ample din revistele franceze cât și cele sărace din periodicile noastre cărora primele le serveau de model — se rezumau prea adesea la descrieri sau la speculații anecdotice, la sublinierea laturii sentimentale, ieftin pitorești, a falsei grandorii, judecată după « noblețea » subiectului. Uneori ceea ce impresiona publicul erau pur și simplu dimensiunile extravagante ale tablourilor, numărul personajelor înfățișate, strălucirea costumelor. Arta lui Andreescu nu oferea nimic din toate acestea și contrasta deopotrivă, cu ansamblul producției peisagiștilor, despre care un J. K. Huysmans — fin critic de artă și pe atunci încă scriitor realist — putea să afirme: « Fiecare își potrivește colțul său de natură cu un sos tot atât de divers ca și gustul cumpărătorilor. Nici o individualitate la majoritatea acestor pictori; o aceeași singură viziune a unei priveliști aranjată după preferința publicului. Aici sînt veșnicii César și Xavier de Cock, eternii reproducători ai unei alei unde, nu departe de un izvor, soarele se revarsă cu stropi parcimonioși în frunzișuri luminoase. Vai ! simt că aceste peisaje sînt date peste cap într-un atelier, în cîteva ședințe, în goana galopului. Nici o mireasmă de ram sau de iarbă, nici o impresie a locului. Aici sînt Bernier-ii, Mesgrigny-ii, Daubigny-ii fiul, Rapin-ii, pictorii al căror penel se mișcă singur, fără să li se fi trezit vreo emoție în fața naturii pe care o deformează, pieptănînd-o și muind-o în șamponul lor. Pretutindenii ai de-a face cu practicieni care operează în odăi închise, departe de lumina plină a zilei, de aerul liber ! »⁸³

Aspectul stereotip și lipsit de viață al peisajelor devenise îndeajuns de supărător, pentru ca meritele picturii în aer liber să înceapă a fi luate în considerare și de revistele exponente ale concepțiilor academice. În « *Gazette des Beaux-Arts* », marchizul de Chennevières, membru al Institutului, se simțea nevoit să constate — cu toate că o făcea cu multă rezervă — că « *plein-airul* și însoțitul lui Manet sînt văzute cu un ochi de maestru și create cu o prodigioasă siguranță » și să amintească de singurul tablou expus de Monet, un peisaj « a cărui atmosferă luminoasă și limpede face să pară negre peisajele vecine din aceeași galerie »⁸⁴. Același Monet își deschidea la 7 iunie, la Galeriile revistei *La Vie Moderne* — în timpul cînd Andreescu se mai afla la Paris — o expoziție personală cu 18 lucrări⁸⁵.

Dacă în tot acest complex de tendințe, gusturi și opinii, pictorul nostru, în ciuda speranțelor sale, nu izbutise să se facă remarcat cît de cît, cauza principală rămînea faptul

biroului, a celor mai inveterați exponenți ai academismului francez, cei ce aveau un cuvînt hotărîtor, întărit și de autoritatea pe care le-o conferea calitatea de *Membre de l'Institut*: W. Bouguereau, Baudry și Bonnat.

⁸⁰ Vezi în *Catalogul Salonului din 1881*, p. V—VII, *Lista recompenselor decernate de juriile Salonului din 1880*.

⁸¹ Vezi în *Familia* din 4/16 mai 1880 *Correspondența din Paris (Deschiderea expozițiunii de arte în Salon)*, semnată B.A.V.

⁸² Vezi în *Binele Public* din 4 mai 1880, *Correspondența pariziană a Binelui Public*, semnată de GION.

⁸³ J. K. HUYSMANS, *Le Salon Officiel en 1880*, în *L'Art Moderne*, Paris, 1911, p. 161—162.

⁸⁴ Vol. 22, p. 44, *Le Salon de 1880*. Manet expuse la Salon *Portretul lui Antonin Proust* și *La moș Lathuile*.

Critica era, cum se exprimă Tabarant, « miere și oțet » (*op. cit.*, p. 378). Tonul părea să-l dea totuși Emile Zola care afirma că artistul « rămîne azi talentul cel mai net, cel care a arătat personalitatea cea mai fină și cea mai originală în studiul sincer al naturii ». În ce-l privește pe Monet, peisajul acestuia se intitula *Lavacourt*. Renoir participa și el cu două tablouri : *Pescuitoare de scoici la Berneval pe coasta normandă* și *Fata adormită*.

⁸⁵ Printre acestea erau : *Drapele în strada Montorgueil* — 30 iunie 1878, *Efect de soare pe chiciură*, *Merii înfloriți pe malul apei*, *Vedere din Vetheuil*, *Bărți la Argenteuil*, *Gara Saint-Lazare*, *Coș cu fructe*, *Sala de mese*, *Sloiurile*, *Desghețul*. Vezi GUSTAVE GEFFROY, *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, 1924, p. 160.

că venea dintr-o țară asupra căreia publicul și intelectualitatea artistică a Franței își proiectau rar atenția, călăuzindu-se ades de criterii ce nu aveau legătură cu valoarea operei prezentate. Odinioară, Aman — expunând în vitrina cunoscutului negustor Goupil *Bătălia de la Alma* — stîrnise francezilor interesul de-o clipă, ilustrînd un subiect capabil să le măgulească patriotismul. În cadrul Salonului însă, nici el, nici, mai târziu, Grigorescu, nu obținuseră vreo distincție, ceea ce, explicabil la un artist atît de puțin personal ca feciorul serdarului craiovean, se dovedea nedrept pentru autorul *Evreului cu gîsca*; dar, amîndoi, reușiseră uneori să-și vadă consacrate în presa străină o cronică sau cîteva rînduri. Andreescu nici măcar răsplata aceasta n-o căpăta și, desigur, va fi suferit: nu-și ținuse iluziile dintr-o vană prețuire de sine, și am văzut că avea oarecum conștiința propriilor sale resurse.

Salonul se închidea la 20 iunie. Artistul însă întîrzia cîtva timp în metropolă, dornic, cum știm să « mai studieze figura ». Este probabil că din vremea aceasta datează majoritatea tablourilor sale cu figuri costumate. Dacă acel « mare artist » de care pomenea Andreescu în scrisoarea citată va fi fost unul dintre profesorii Academiei Julian, sau dacă în atelierul unui alt renumit maestru din Paris (și care anume?) se va fi pregătit el o vreme, nu avem cum afla. De altfel, există puține temeiuri să credem că interesul său trecea dincolo de avantajele oferite prin însăși prezența statornică și ușor accesibilă a unui model. Cu puține excepții (raportabile numai la interpretarea chipului), în toate aceste studii se observă cum pictorul tinde — ca și în peisaj — către sinteza plastică a formei. Faldurile unei mîneci, sau cutele unei rochii, el nu le rezolvă în spiritul acelei tradiționale gîndiri academice care continua să se afle la baza exemplului dat de profesorii din atelierele lui Julian, sau de portretistii cei mai la modă ai epocii. Consecvent cu întreaga sa evoluție de pînă acum, Andreescu vede larg, concentrînd forma la esențial. Studiile sale după natură — în cazul de față după modelul uman — urmăresc sesizarea *caracterului* formei, punerea lui în evidență prin atributele principale, ceea ce nu înseamnă că forma e ruptă de conținutul și de semnificația ei obiectivă. Elementul uman afectiv, implicat de model, nu dispăre îndărătul sintezelor și armoniilor picturale, cu toate că artistul își îndreaptă atenția îndeosebi asupra celor din urmă, mărginindu-se uneori la o spontană impresie de ansamblu.

Modul lui Andreescu de a concepe studiul figurii era prin excelență modern pentru vremea aceea și corespundea, în parte, modificărilor aduse chiar și în practica picturii de atelier, de experiența picturii în aer liber. De altfel, artistul reia acest studiu în mijlocul naturii, uneori în vreun parc al Parisului, dar îndeobște la Barbizon, unde — pînă la prima sa întoarcere în țară — se află de la începutul verii lui 1880. O scrisoare din 14 iulie, îl informa pe doctorul Kretzulescu: « Sînt din nou la Barbizon, unde vreau să stau pînă în toamnă, aceasta mai cu seamă pentru că nu mai puteam rămînea la Paris din cauza lipsei; aici, pentru că sînt cunoscut, îmi face credit. Vă rog să ziceți dlui Radovici cînd va trimite bursele, dacă e posibil, să mi-o transmită aci prin mandat poștal, mijlocul cel mai ieftin și lesne d-a trimite bani în străinătate; aceasta m-ar dispensa d-a cheltui spre a mă duce în Paris pentru acest sfîrșit »⁸⁰. Este ultima epistolă care ne-a parvenit, dintre cele scrise de Andreescu în Franța.

P. S.

Privitor la cercetările noastre în legătură cu Andreescu (cercetări referitoare de data aceasta la anii săi de școlaritate urmați la gimnaziul « Lazăr » din București), sîntem în situația de a face precizările de mai jos, care nu și-au găsit prilejul unei comunicări mai timpurii:

În urma restudierii de către noi a arhivei actualului liceu « Lazăr » (o primă studiere o făcusem în 1950) și a sprijinului solicitat direcțiunii liceului pentru a avea acces la anumite matricole și dosare, am avut surpriza de a citi în *Luceafărul*, din 15 iulie 1962, o informație publicată sub titlul « Surse de documentare », semnată Ion Popescu. Aici se aducea pentru prima oară la cunoștința publică premierea lui Andreescu la desen, în clasa a II-a, în 1865.

⁸⁰ Arhiva și Dos. cit. Este ultima dintre scrisorile păstrate aici. A se vedea întreaga corespondență reproducă

în facsimil, la RADU BOGDAN, *Pădurea de fagi*, din op. cit.

Lăsînd la o parte procedeul celui ce funcţionînd la liceul « Lazăr » şi sezizat fiind *de noi* asupra interesului ce l-ar putea oferi respectivul dosar de arhivă ni l-a pus cu întîrziere la dispoziţie spre a publica între timp informaţia arătată, nu se poate să nu ne exprimăm mirarea de a fi citit cu acelaşi prilej că « cercetătorii Institutului de arte plastice N. Grigorescu (sic! În realitate era vorba de *un singur* « cercetător » şi anume de la *Institutul de istoria artei* al Academiei Republicii!) au stabilit că pictorul Ion Andreescu a urmat cîţiva ani cursurile gimnaziului Gh. Lazăr, dar necunoscînd suficient alte amănunte existente în documentele din arhiva şcolii, n-au reuşit să stabilească mai precis în ce măsură şcoala a putut contribui la cultivarea talentului acestui pictor mare ».

Trebuie spus că nu *noi* (şi nici *alţi* cercetători din zilele noastre) am stabilit faptul trecerii lui Andreescu pe la « Lazăr », ci că încă C. I. Stănescu o afirmă în articolul biografic din 1900; la rîndul său, în 1936, Al. Busuioceanu face chiar referiri mai ample la matricolele gimnaziale ale lui Andreescu. Contribuţia noastră se rezumă la aceea că avînd cunoştinţă despre mai multe « amănunte existente în documentele din arhiva şcolii » (precum şi în *alte* documente şi arhive) decît a avut semnatarul informaţiei din *Luceafărul*, am putut stabili cîteva modeste date suplimentare în legătură cu premiile obţinute de Andreescu la desen, de-alungul a aproape tuturor anilor de şcolaritate urmaţi la « Lazăr »; aceste date vor vedea lumina tiparului în volumul I al monografiei *Andreescu*, volum în curs de tipărire.

R.B.

de VASILE DRĂGUȚ

Era de multă vreme cunoscută inscripția săpată într-o piatră așezată deasupra ușii de intrare în biserica fostei mănăstiri din Rîpa Rîmețului: «*Dintîi au fost zugrăvită această s (fîn) tă bisearică « în zilele lui Matiaș crai vă leato 6895 (1387 — sic !); Log. Du. »*»²

Pe baza acestei inscripții s-a presupus, pe bună dreptate, că, sub zugrăvelile tîrzii s-ar putea ascunde vechile zugrăveli ale bisericii, datînd din vremea lui Matei Corvin³.

Pornind de la raționamentul că cel care a săpat inscripția citată a văzut o altă inscripție, poate cea originară — altminteri referința ar fi fost mai puțin circumstanțiată — am făcut o deplasare la monument cu nădejdea de a găsi acea primă inscripție și totodată în scopul de a cerceta, pe baze noi, întreaga problematică de ordin artistic a vechiului edificiu.

Cîteva din rezultatele acestei cercetări s-au dovedit a fi cu deosebire interesante, contribuind, credem, la precizarea unor aspecte încă neclare din istoria picturii românești transilvănene în secolul al XV-lea.

★

Așezată într-un cadru natural de o sălbatică frumusețe, în fața cheilor săpate de riul Teiușului, biserica fostei mănăstiri a Rîmețului este un monument cu aparență modestă dar care — prin problemele pe care le ridică — se cuvine a fi cunoscut îndeaproape. Deși urîțită de o restaurare neîndemînică⁴ — acoperișul din plăci de eternit ca și friza de arcaturi din tencuială ilustrînd, cu brutalitate aproape, o anume epocă de decădere a bunului gust — înfățișarea bisericii reamintește fără efort pe aceea a numeroaselor ctitorii hunedorene ridicate de cnejii români în secolele XIII—XV. Regăsim aceleași elemente care compun de regulă masa arhitectonică a bisericilor de pe valea Streiului, ori a celor din Zărand: turn vestic și o navă dreptunghiulară terminată spre est cu un sanctuar. Fără să intrăm în amănunte, trebuie să subliniem însă cîteva caracteristici care definesc arhitectura acestui monument, indicînd o fază mai evoluată în raport cu cele ale grupului hunedorean. Sanctuarul este semicircular, boltit în « cul-de-four » — deci nu un pătrat boltit în cruce de ogive — ; nava este aici despărțită în două printr-un zid cu deschidere în arcadă: pronaosul este boltit în semicilindru dispus transversal iar naosul este boltit în semicilindru axial. Turnul

¹ Materialul de față a fost pentru prima oară valorificat în cadrul comunicării «*Contribuții pentru cunoașterea picturii românești din Transilvania în secolul al XV-lea*» prezentată la sesiunea științifică a Institutului de Istoria Artei al Academiei Republicii Socialiste România, februarie 1964.

² N. IORGA, *Studii și documente*, vol. XIII, București, 1906, p. 158. Fotografia inscripției a fost publicată de Șt.

Meteș, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 54.

³ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 761.

⁴ Raportul Secției Cluj 1925. *Restaurări și reparații*, (Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice, nr. 48, 1926, p. XXI.).

nu mai este alăturat la extremitatea vestică a navei ci se înalță deasupra pronaosului. Nu mai este vorba așadar — ca la bisericile de la Sântă Mărie Orlea și Strei — despre un tip de construcție derivat din arhitectura cisterciană⁵, ci despre o soluționare originală a programului impus de cultul ortodox. Dincolo de unele trăsături originale — grupul bisericilor hunedorene apare ca reprezentantul regional al unei categorii de monumente ce se regăsește în forme izbitor de asemănătoare pe o arie întinsă în tot centrul Europei în secolele XIII—XV. Biserica fostei mănăstiri Rîmeți este, dimpotrivă, martorul unei faze mai evoluate a arhitecturii românești din Transilvania, ilustrînd efortul de desprindere din influențele arhitecturii gotice, căutarea unor soluții care să satisfacă cerințele specifice de cult.

Contrar unor presupuneri, biserica a fost construită de la început în forma actuală, materialul de construcție fiind piatra spartă. Friza de arcaturi de sub cornișe ca și colo-netele care, în mod artificial, împart absida altarului în cinci laturi, sînt așa cum am amintit — de la începutul acestui secol și este evident că nu pot fi invocate ca argument, așa cum totuși s-a încercat⁶ pentru a pune în legătură biserica de la Rîmeți cu aceea a mănăstirii Prislop, unde se afla un decor similar, de asemenea recent — din fericire îndepărtat cu ocazia ultimei restaurări. O fotografie mai veche înfățișează biserica avînd un acoperiș de șindrilă și fațade simple⁷. Ar fi de dorit ca o restaurare îngrijită — necesară în primul rînd pentru că fisuri destul de grave amenință bolțile — să redea acestui frumos monument înfățișarea de altă dată, cu atît mai mult cu cît zona în care se află se dezvoltă rapid din punct de vedere turistic și chiar în clădirile fostei mănăstiri funcționează în prezent o casă de adăpost.

Părăsind această scurtă incursiune în problemele de ordin arhitectonic al bisericii din Rîpa Rîmețului, să ne întoarcem la chestiunea inscripției de deasupra ușii de intrare — mai exact la problema picturilor interioare evocate de ea.

Interiorul bisericii, deși puternic înegrit de fum, îngăduie imediat constatarea că fragmentele de pictură murală care se păstrează aparțin mai multor epoci⁸.

Altarul prezintă un interesant și valoros ansamblu de pictură postbrîncovenească datată 1741⁹; printre zugravii care semnează în proscomidie fiind și binecunoscutul Ranite, cel care în 1738 semna partea cea mai importantă a picturilor din paraclisul nordic al bisericii sft. Nicolae din Scheii Brașovului. Fragmente de pictură datate 1809¹⁰ — urîte și deja deteriorate — pot fi văzute în pronaos și naos.

Ici, colo, de sub straturile tîrzii de zugrăveală, apar fragmente dintr-o pictură mai veche, de o remarcabilă ținută artistică. Cele mai importante ca întindere sînt fragmentele ce se păstrează pe intradosul arcului dintre pronaos și naos. În cheia arcului se vede figura unui serafim. De o parte și de alta sînt imaginile a doi sfinți anahoreți, cu veșminte sure și roșu palid, unul avînd în mînă o carte, celălalt o cruce. În zona inferioară, de o parte și de alta a arcului, sînt reprezentați doi ierarhi cu evangheliile în mîini. Sacos-urile alb-gălbui, sînt împărțite în carouri mari prin linii brune, iar omofoarele sînt decorate cu cruci

⁵ În legătură cu această problemă: V. DRĂGUȚ, *Biserica din Strei*, S.C.I.A., *Artă plastică*, nr. 2, 1965.

⁶ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 431.

⁷ ȘT. METEȘ, *op. cit.*, p. 59.

⁸ I. D. ȘTEFĂNESCU (*op. cit.*, p. 431—432) prezintă sumar ansamblul de pictură fără nici o indicație privind existența mai multor straturi cu probleme stilistice și iconografice deosebite.

⁹ Iată inscripțiile din altar: a. (în zona mediană a zidului, către n.e.) « iulie 1741 . . . s-a isprăvit altarul sub vîlădicia episcopului Făgărașului Inochentie de Sadu cu toată cheltuiala de la Pelaghia din Ponor, Ioan . . . din Remet, fiind egumen Sofronie eromonah și ocirmuitor acestui altar Bologa Nicolae iară zugrav Gheorghe din Făgăraș. Ion protopopul locului din Geomal, 1741 » (ȘT. METEȘ, *op. cit.*, p. 56). În ultimul timp, fiind parțial acoperită cu var, această inscripție nu mai poate fi citită integral. b. (în proscomidie,

dreapta sus) « Pomelnicul » zugravilor: Pomenește Gheorghe zugrav, Pătru Z(ugrav), Matei, Stanca, Șandru, Maria, Ranite, Toma, Mari(a). Aceste nume se pomenesc cu cinste ori pe care va învrednici Dumnezeu, că au zugrăvit și hramul de pomenire de peste an ». c. (în proscomidie, stînga sus) « Pomenește, Ion, Pelaghia, Măcenicu, Pătru, Filimon, Ola (?), Coman, Ioana, Iacob, C(?), Salomie, Mihăilă, . . . Nistor . . . Măriană ». d. (în proscomidie, stînga sus) « Pomenește ctitorii: eromonah Ghelasie, eromonah Petronie, . . . er(monah) Mihail, Ianul, Avram, Savul, Anisia, Iacob, Maria, Chiril, Nicola, Crăciun, Pătru, Ștefan, Dămian, Mărie, Ana, Mos(?), Ion, Anuța, erei Iancu, Mărie, erei Nicolae, Ion, Ștefan, Chiriana, ere(i) Nicolae, Măria, er(ei) Ra . . . Meletie, Iancul ». Parțial, aceste inscripții au fost date și de N. IORGA, *op. cit.*, p. 158, de asemenea de ȘT. METEȘ, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰ NICOLAE IORGA, *op. cit.*, p. 158, nota 3.

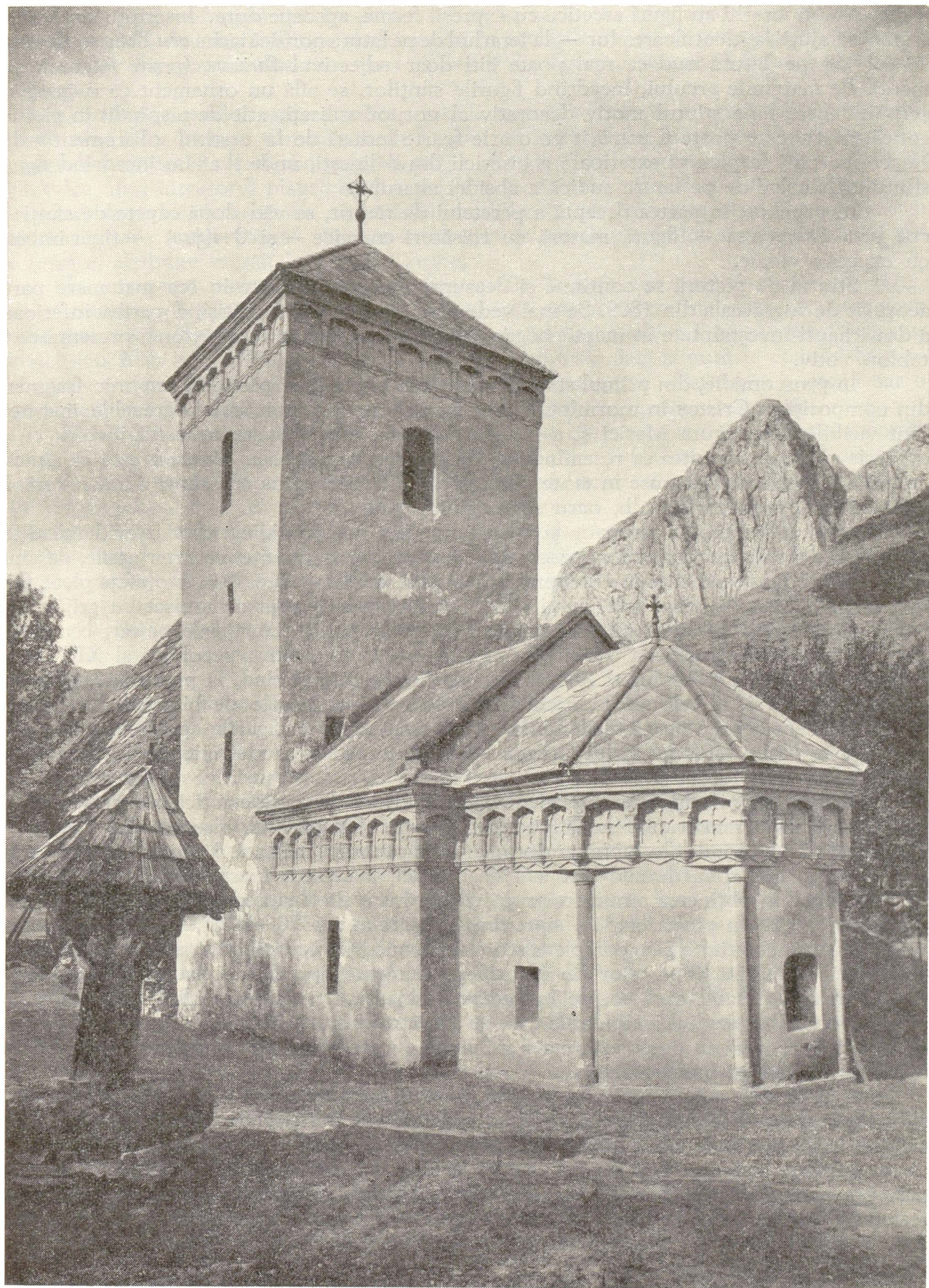


Fig. 1. — Biserica fostei mănăstiri Rîmești — r. Aiud (clișeu C.M.I.).

negre. Ambii ierarhi au figuri ascetice cu expresii ferme, aproape dure. Inscripții cu scriere frumoasă ajută la identificarea lor — la ierarhul de pe latura nordică citim *сѣты Іѡаннѣ Великыи*, la cel de pe latura sud se mai poate citi doar adjectivul *Великыи* (poate Atanasie cel mare). Pe marginile arcului, încadrând figurile sfinților, se află un ornament ca o panglică șerpuită. Este bine știutul motiv decorativ al norilor stilizați, atât de răspândit în pictura gotică, motiv care poate fi urmărit pe o arie foarte întinsă de la vestitul « Parement » din Narbonne pînă la pictura exterioară a bisericii din Bălinești, unde îl aflăm încadrînd figura sfîntului Nicolae de pe latura sudică a absidei altarului.

În pronaos, în partea dreaptă a peretelui de răsărit, se văd două capete de sfinți — *сѣты Іѡанн Златоустѣ* — figură matură cu trăsături energice — și *Гте(фан)* — tînăr imberb cu expresie vioaie.

Stratul de pictură se continuă și deasupra arcadei, dar este în cea mai mare parte acoperit de zugrăveala din 1809. Se mai vede doar un fragment înfățișînd partea inferioară a două figuri înveșmîntate în mantii bogate, părăind a indica, în această zonă, prezența unui tablou votiv.

În proscomidie, din primul strat de pictură al bisericii se păstrează un mic fragment din compoziția « Cristos în mormînt », care pare să se continue sub zugrăvelile mai noi. Sînt vizibile doar figura Mariei și a lui Isus. Acesta este înfățișat cu ochii închiși, cu o expresie suferindă, fruntea sa rezemîndu-se de fruntea mamei sale. Desenul este caligrafiat cu grijă, culorile sînt dispuse în tente plate, fără strălucire, gama cromatică fiind redusă la gri albăstrui, roșu englez, alb, ocră cărămiziu.

Între picturile din pronaos și fragmentul din proscomidie există o evidentă diferență stilistică. Vechea pictură a proscomidiei prezintă un pronunțat caracter grafic, desenul are o valoare predominantă în compunerea imaginii, culoarea așezată în suprafețe plate, fără modulații, reducîndu-se la rolul unui simplu coloriaj, ce-i drept armonizat cu grijă. Este vorba aci despre o trăsătură stilistică specifică picturilor gotice provinciale, pe care o regăsim și la unele picturi românești transilvănene din a doua jumătate a secolului al XIV-lea și primele decenii ale secolului al XV-lea. Ne gîndim în primul rînd, la picturile din altarul bisericii din Strei, la cele ale bisericii din Crișcior, ca și la cele ale bisericii din Leșnic. Un alt element comun cu picturile de la Strei — mai exact cu figurile apostolilor din sanctuar — este barba bifurcată a lui Cristos — element specific modei masculine din a doua jumătate a veacului al XIV-lea.

Despre semnificația prezenței elementelor stilistice de tradiție gotică în pictura murală românească din Transilvania, ne-am ocupat în articolul privind biserica din Leșnic ¹¹. Reamintim că în condițiile luptei antiotomane, importanța militară a cnezatelor românești de frontieră, din zona de sud-vest a Transilvaniei, a crescut foarte mult, traducîndu-se pe plan social în obținerea a numeroase privilegii, între altele și acela al ridicării de biserici ortodoxe de zid. În prima etapă — aproximativ între anii 1370—1420 —, picturile acestor biserici sînt caracterizate prin complexa structură iconografică și stilistică, alături de elemente de tradiție bizantină fiind ușor de identificat elemente specifice goticului transilvănean, fapt perfect explicabil dacă se are în vedere ambianța artistică eteroclită a Transilvaniei acelei epoci, cît și stadiul incipient la care se afla atunci arta țărilor românești de dincoace de munți, care deci nu putea exercita o influență eficientă asupra manifestărilor artistice din cnezatele românești hunedorene.

Revenind la fragmentele de pictură veche din pronaosul bisericii din Rîmeți vom sublinia în primul rînd faptul că, din punct de vedere stilistic, ele se înscriu integral pe tradiția bizantină, elementele gotice fiind reduse doar la motivul ornamental al chenarului. O analiză mai amănunțită a acestor picturi evidențiază certe calități de expresie atestînd prezența unui artist cu personalitate puternică. Desenul, viguros și sigur, conturează cu fermitate formele, a căror plenitudine este obținută prin masa de culoare modelată sumar dar expresiv. Draperia indicată cu exactitate, lasă să se ghicească anatomia, volumele fiind sugerate cu deplină siguranță.

¹¹ V. DRĂGUT, *Biserica din Leșnic*, S.C.I.A., *Arte plastice*, 1963, nr. 2.

Cu o impresionantă vervă este tratată barba aceluia anonim sfânt « cel mare ». Tușe largi, puternice, dau materialitate și desenează în același timp barba sfântului, sporind prin asprimea lor impresia de austeritate care se degajă din figura prelungă cu fruntea neobișnuit de largă.

Tipologia figurilor este variată, expresiile nuanțate, ceea ce sporește, desigur, prețul artistic al acestor picturi. Considerate sub raport stilistic, ele se înscriu în familia vechilor picturi de tradiție bizantină din țara noastră, o datare a lor în a doua jumătate a secolului al XV-lea fiind întrutotul plauzibilă. Lăsînd la o parte problema, destul de surprinzătoare din punct de vedere iconografic, a prezenței ierarhilor în pronaos, este cazul să ne întrebăm dacă nu cumva aceste picturi sînt acelea la care se referă inscripția săpată deasupra ușii de intrare, atribuite vremii lui Matei Corvin.

În urma mai multor sondagii am descoperit lîngă prezumtivul Atanasie cel Mare, sub o icoană și parțial acoperită cu var, o inscripție pictată cu următorul text: *писанъ много грѣшн раба Бжїи Мнѣхъ Зб҃графъ вѣлокришѣць повеленїем архїепскупом Георгїином Къ Днѣ... краи лѣто... мѣсь Юліа в* ¹². Ultimele rînduri, acelea care cuprind data și numele craiului în timpul căreia a fost zugrăvită biserica sînt aproape în întregime distruse și poate doar o fotografiere cu raze infraroșii ar putea duce la o descifrare integrală a inscripției.

Pare însă foarte plauzibilă completarea pisaniei cu ajutorul inscripției săpată în piatră: *Dintîi au fost zugrăvită această s (fîn) tă biserică în zilele lui Matiaș Crai, vă leato 6895*. De remarcat că anul 6895 = 1386–1387 nu corespunde domniei lui Matei Corvin (1458–1490). Este probabil că cel care a săpat inscripția lapidară a greșit cifra sutelor – poate în urma citirii inexacte a pisaniei pictate înlocuind semnul *и* (ți) = 900, cu semnul *ω* (ot) = 800. În mod tacit, această soluționare a contradicției cronologice în discuție a fost acceptată de către toți cercetătorii care ne-au precedat.

Astfel întregită, inscripția pictată sună astfel: *Am scris eu mult greșitul, robul lui Dumnezeu, Mihul zugrav din Crișul Alb; sub păstorirea arhiepiscopului Gheorghe, în zilele lui Matiaș Crai la anul 1486, luna iulie, 2 (?)*.

Importanța acestei inscripții nu poate fi subliniată îndeajuns. Dincolo de valoarea pe care o prezintă pentru istorie în general menționarea la anul 1486 a unui arhiepiscop Gheorghe în Transilvania, constatarea existenței unui zugrav român – Mihul de la Crișul Alb – constituie pentru istoria artei vechi românești un fapt cu totul deosebit, cunoscută fiind sărăcia datelor informative privind meșterii monumentelor noastre în secolele XIV–XV.

Zugravul de la Strei – multă vreme citat sub numele de Ambrozie – este, cel puțin deocamdată, întrutotul ipotetic atît ca nume și naționalitate, cît și ca poziție față de operă – opiniile fiind deasemeni împărțite asupra calității sale de autor sau de donator al picturilor ¹³. Zugravii Nichita și Dobre, cei pomeniți de Alexandru cel Bun în hrisovul din 1415 ¹⁴ sînt, de asemenea, incerti ca naționalitate și nici nu s-a păstrat nimic de la ei. Gavril Uric, vestitul miniaturist de la mănăstirea Neamțului este, pînă astăzi, primul pictor român cunoscut ¹⁵. Prezența unui alt zugrav român, care îl precede pe Gavril Uric, o bănuim la monumentele din munții Zărandului de la începutul secolului al XV-lea. El este autorul picturilor din ctitoriile cneziale din Crișcior și Ribița, dar pisania pictată din 1417 de la acest din urmă monument a fost, mai tîrziu, parțial acoperită cu un stîlp de zidărie și poate numele său va rămâne tăinuit pentru totdeauna.

Cercetări recente, favorizate de restaurarea monumentului au permis identificarea meșterului principal și datarea exactă a picturilor bisericii din Densuș: Ștefan – 1443 ¹⁶.

Din Moldova lui Ștefan cel Mare erau cunoscute numele mai multor miniaturisti – Nicodim de la Putna, Teodor Mărișescu, Spiridon – și, de curînd s-a descoperit că autorul

¹² Verificarea citirii inscripției a fost făcută, după fotografie, de C. Bălan, căruia îi mulțumesc și pe această cale.

¹³ Am arătat într-un articol recent (*Biserica din Strei*, în SCIA, 1965, nr. 2), de ce citirea Ambrozie pusă în circulație de I. D. ȘTEFĂNESCU (*op. cit.*, p. 218) nu poate fi acceptată și de ce considerăm că respectivul zugrav este un dalmatin.

¹⁴ Documente privind istoria României, A. Moldova XIV–XV, I, doc. 41, p. 35–36.

¹⁵ SORIN ULEA, Gavril Uric, primul artist român cunoscut, în SCIA, Artă plastică, 1964, nr. 2, p. 235–263.

¹⁶ În legătură cu acest subiect, articolul autorului, *Picturile bisericii din Densuș*, în SCIA, Artă plastică, 1966, nr. 2.

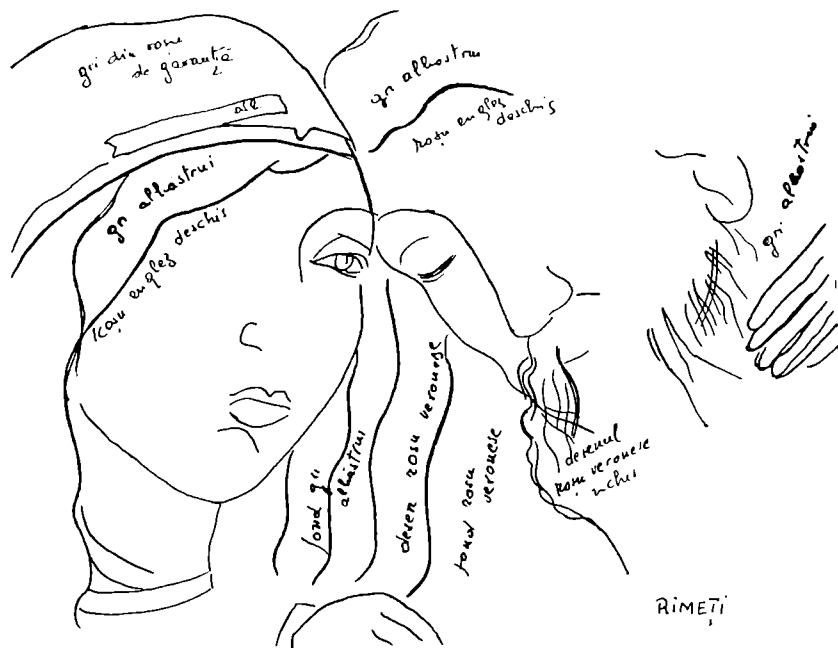


Fig. 2. — Biserica fostei mănăstiri Rîmeți, fragment din vechea pictură a proscomidiei. (Schită de Gabriela Pătulea).

impresionantului ansamblu de picturi care decorează interiorul frumoasei ctitorii din Bălinești a logofătului Tăutu era tot un român: Gavril ieromonah ¹⁷.

Tuturor acestor nume de artiști români din secolul al XV-lea li se adaugă acum Mihul de la Crișul Alb. Se dovedește, așadar, că în vremea lui Matei Corvin existau în Transilvania zugrăvi români, ca acest Mihul, a căror măiestrie era destul de mare de vreme ce îi aflăm semnînd opere de calitate a picturilor din pronaosul bisericii fostei mănăstiri a Rîmețului.

Stadiul actual al cercetărilor ne situează încă în domeniul ipotezelor, trebuie totuși să subliniem puternica asemănare care există între aceste picturi și acelea care decorează vechiul altar al bisericii din Zlatna ¹⁸.

Ctitorie din 1424, a jupînului Stanislav Hraboru, biserica din Zlatna păstrează importante resturi de pictură murală — din nefericire cea mai mare parte a lor este acoperită de o foarte urîtă tîmplă montată acum două decenii — picturi care au fost studiate și publicate încă din 1938 ¹⁹. Pe peretele nordic se păstrează două figuri de sînte — între care Marina — a căror tratare, de o aleasă calitate artistică este identică cu aceea a picturilor din pronaosul Rîmeților. Același desen, aceeași armonie cromatică, inscripțiile cu aceleași litere fine, prelungi, totul concurează pentru a atribui cel puțin o parte dintre picturile de la Zlatna lui Mihul de la Crișul Alb, a cărui personalitate se conturează astfel și mai mult. Vorbind despre picturile de la Zlatna trebuie să amintim că prof. V. Vătășianu, care le-a studiat chiar cu ocazia descoperirii lor, le-a datat în a doua jumătate a secolului al XV-lea ²⁰, fapt care consună întrutotul cu elementele noi pe care le aduce inscripția acum descoperită la Rîmeți.

★

Cercetarea din punct de vedere stilistic a vechilor picturi de la Rîmeți, dimpreună cu precizările atît de prețioase ale inscripției amintite este în măsură, credem, să aducă

¹⁷ SORIN ULEA, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, studiu publicat în volumul, *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 419—461.

¹⁸ V. BRĂTULESCU, *Biserici din Transilvania*, *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, XXX, fasc. 91, 1937; V. VĂTĂȘIANU, *Raport cu privire la arhitectura și pictura bisericii din Zlatna*, *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice*,

secția pentru transformări, 1932—1938, Cluj, 1938; N. IORGA, *Cronica*, *Bul.-C.M.I.*, XXX, fasc. 94, 1937, p. 189.

¹⁹ V. VĂTĂȘIANU, *loc citat*.

²⁰ Idem. De asemenea V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 759—760. Reamintim că pe peretele de răsărit al naosului, odinioară al altarului bisericii din Zlatna se păstrează imaginea răstignirii și un grup de trei sfinți (Cosma, Damian, sfînt militar).

Fig. 3. — Biserica fostei mănăstiri Rîmești. Sfînt ierarh (clișeu V. Drăguț).



unele lumini în problema evoluției picturii românești din Transilvania de-a lungul secolelor XIV—XV.

În primele decenii ale ascensiunii lor militare și politice, începînd cu al treilea sfert al secolului al XIII-lea, cnejii români au fost nevoiți să facă apel la meșteri străini²¹ pentru satisfacerea cerințelor artistice mereu mai înalte, care nu mai puteau fi împlinite cu mijloacele modeste ale meșterilor populari. Este știut că la Sîntă Mărie Orlea și Strei ansamblurile de pictură sînt caracterizate prin împrumuturile directe din pictura sud-dunăreană și, respectiv, central-europeană care, în secolul XIV, străbătea un dinamic proces de transformare în care tradițiilor romanico-gotice li se suprapunea o fecundă influență nord-italiană.

O izolare de mediul artistic romanico-gotic nu era practic posibilă și nici nu ar fi fost stimulatoare. Să nu se uite că cetățile transilvănene, ridicate de regalitate sau de înalta feudalitate, se construiau cu mîna de lucru a iobăgimii, a țărănimii aservite, românii fiind în primul rînd aceia nevoiți să salahorească pentru înălțarea zidurilor și turnurilor care se îndreptau tot împotriva lor.

Infuzia stilistică și iconografică romanico-gotică conturează în vechea pictură românească din Transilvania doar un moment trecător. Sub semnul legăturilor tot mai strînse

²¹ Observația este valabilă nu numai pentru pictură ci și pentru arhitectură; a se vedea în acest sens construcția

bisericii Sîntă Mărie Orlea ridicată în ultimele decenii ale secolului XIII (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 74—76).

care se statornicesc din a doua jumătate a secolului al XIV-lea cu țările române surori, de curînd constituite ca state independente, se poate urmări o rapidă descătușare a vechii picturi românești din Transilvania de influențele occidentale — atît iconografice cît și stilistice — încît, doar cîteva decenii mai tîrziu, pot fi semnalate monumente în care se cristalizează o atitudine artistică originală, în cadrul căreia sînt fructificate atît tradițiile artei bizantine trecute prin filiere muntenesti ori moldovenești, cît și propriile tradiții.

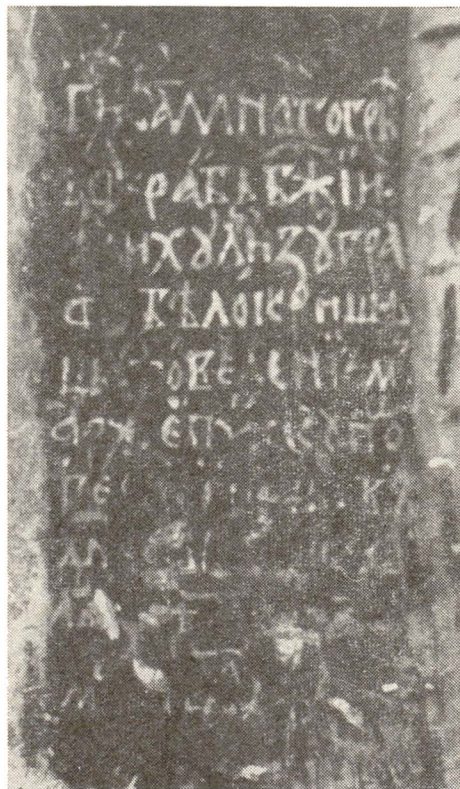


Fig. 4. — Biserica fostei mănăstiri Rîmeți.
Inscripția zugravului Mihai (clișeu
V. Drăguș).

Monumentele de la începutul secolului al XV-lea, Crișcior, Peșteana, Leșnic, Ribița, sînt definitorii pentru faza de trecere spre o pictură ortodoxă — stricto sensu — fiecare în parte individualizîndu-se prin îmbinarea de elemente occidentale și orientale într-o sinteză originală și expresivă care poate fi numită pe drept cuvînt prima sinteză întrutotul proprie artei românești.

Moștenind o serie întreagă de date stilistice și iconografice din faza anterioară, de precumpănitoare influențe romanico-gotice, picturii acestei perioade îi sînt încă specifice imaginile tratate în prim plan, fără nici un fel de adîncime, fără nici un fel de decor peisagistic, desenul grafic, formele cu conture puternice dar cu foarte vagi indicații de volum, cromatica restrînsă la cîteva culori, în special teroase. În această familie stilistică poate fi încadrat și micul fragment de pictură din proscomidia bisericii din Rîmeți. În iconografie continuă să apară imaginea Maicii Domnului între sfințe (Leșnic) apar regii sfinți ai Ungariei (Crișcior, Ribița) într-un ansamblu decorativ de concepție prevalent occidentală.

Alături de aceste caracteristici, tradiționale, pot fi surprinse și altele noi care se accentuează de la monument la monument. Astfel, tablourile votive înfățișînd pe ctitorii cnej — la Crișcior, la Streisîngeorgiu²², la Ribița, la Leșnic — sînt direct inspirate de tablourile votive ortodoxe, costumele cnejilor este specific boierilor români — fiind foarte vag influențat de moda occidentală — în tipologie apar de asemenea trăsături specifice.

Beneficiind de privilegiile cîștigate pentru serviciile aduse în lupta contra turcilor, cnejii români — din lumea cărora aveau să se ridice Iancu de Hunedoara ori Pavel cneazul — depun vizibile eforturi pentru a da cît mai multă strălucire modestelor ctitorii pe care le ridicau în satele de baștină. Meșteri zugravi veniți din Țara Românească pictează bisericile din Ostrov și Rîu de Mori, fragmentele păstrate în aceste monumente mărturisind o filiație directă din ansamblul bisericii domnești din Curtea de Argeș, fiind adică exemple de pictură bizantină de epocă paleologă. Atît iconografic cît și stilistic, nimic nu mai amintește de influențele occidentale. O promptă și categorică orientare spre țările românești, de unde puteau veni și unde se puteau forma meșteri zugravi, iată ce definește deceniile trei și patru din secolul al XV-lea, în istoria vechii picturi românești din Transilvania.

Stăpînirea domnilor Țării Românești în părțile Făgărașului și Almașului, daniile pentru bisericile — poate chiar ctitorii domnești — de la Rășinari²³, Scorei²⁴, Rîșnov²⁵, tradi-

că documentul ar fi un fals.

²⁴ Idem, p. 276—277.

²⁵ O. LUGOȘIANU, *Documente privitoare la biserica sft. Nicolae din Rîșnov (Transilvania)*, în revista *Tinerimea română*, IX, nr. 3, iulie 1897; T. G. BULAT, *Din trecutul*

²² Deși repictat în secolul XVIII, tabloul votiv de la Streisîngeorgiu păstrează întrutotul dispoziția originală.

²³ *Documente privind istoria României în Țara Românească*, veac. XIII—XV (1247—1500) p. 275 — sub rezerva

ționalele legături dintre cnezatele hunedorene și nordul Olteniei, toți acești factori au constituit temeiuri puternice pentru relațiile artistice în dezvoltare între românii de dincolo și de dincoace de munte.

Picturile bisericii din Densuș — realizate în 1443 — oglindesc în mod limpede înnoirea peisajului artistic din lumea cnezatelor transilvănene. Tradiția este aici reprezentată de picturile care decorează stâlpii centrali ai bisericii: o viziune rusticizantă, un desen simplu, ușor schematizat cu o scriere apăsată a figurilor, coloritul dispus în suprafețe plate și, mai ales o anume tipologie trădează meșterul format în ambianța artistică tradițională a cnezatelor hunedorene. Alături de el, însă, lucrează și un meșter venit din Țara Românească — zugravul Ștefan — autorul impresionantului șir de ierarhi din altar, artist cu înalte virtuți de expresie în a cărei operă pulsează cu intensitate spiritul bizantinismului paleolog.

Dar lucrurile nu se opresc aici. Sub semnul schimburilor artistice cu meșterii veniți de peste munte, activitatea zugravilor locali a fost antrenată spre trepte superioare, mijloacele tradiționale — tributare confluențelor romanico-gotice — au fost părăsite cu totul, asimilarea formelor de expresie specifice picturii românești din Țara Românească și Moldova fiind un fapt împlinit. Ctitoriile lui Ștefan cel Mare de la Feleac ²⁶, Vad și poate — Cetatea de Baltă, au stimulat acest proces artistic grăbindu-i maturizarea.

Ușor provincializate, dar viguroase și expresive, picturile bisericii din Rîmeți aparțin tocmai acestei faze, ilustrând un al doilea moment de originală sinteză din istoria picturii vechi românești din Transilvania ²⁷. În cadrul acestei sinteze iconografia ortodoxă și mijloacele formale ale picturii paleologe se întâlnesc cu un mod de comunicare mai spontan, mai rustic, de o seducătoare sinceritate.

Prin opera sa, zugravul Mișu din Crișul Alb aruncă așadar, o neașteptată lumină asupra unei întregi epoci care, astfel, dobândește identitate și contur.

bisericii românești din Rîșnov-Brașov, în revista *Mitropolia Ardealului*, VI, nr. 9–10, pp. 531–541.

²⁶ Picturile bisericii din Feleac, realizate, cu probabilitate, către sfârșitul sec. XV nu permit o analiză temeinică, dată fiind starea precară de conservare (V. VĂTĂȘIANU,

op. cit., p. 758).

²⁷ Acestui monument istoric pare să-i fi aparținut și dispărutele picturi ale bisericii din Birsău-Hunedoara (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 758).

de N. STOICESCU

Modul cum erau construite locuințele din capitala țării noastre către mijlocul secolului trecut reflectă în chip pregnant diferențele de situație materială și poziție socială existente între locuitorii săi din acea vreme, ele putînd fi grupate de aceea după categoriile sociale în stăpînirea cărora se aflau: case boierești, casele orășenilor mai înstăriți (în special negustori și meșteșugari) și casele orășenilor săraci, între aceste categorii de locuințe existînd deosebiri simțitoare.

Despre *casele boierești* ni s-au păstrat cele mai numeroase știri; fiind mari, ele impresionau în mod deosebit pe cei care le vedeau.

În jurul anului 1830, doctorul C. Caracaș, alcătuitorul unei interesante monografii sanitare a Țării Românești, considera casele boierești din capitală ca fiind foarte spațioase, dar cu un exterior nu prea frumos și un interior incomod. La etaj, la mijlocul fațadei, casele erau prevăzute cu « o galerie pătrată ca de trei stînjani » (cca. 6 m), numită foișor, din care se pătrundea într-o sală mare de 6 sau 7 stînjani (12—14 m). La casele mai noi, o parte a acestei săli răspundea în stradă, iar alta spre curte. Din sală se pătrundea în camerele propriu-zise, patru sau cinci la număr; din acestea, două dădeau spre stradă. Ele erau utilizate la primirea musafirilor iar restul ca locuință a proprietarului. Deși casele boierești erau impunătoare din exterior, interiorul nu era prea cuprinzător, deoarece foișorul și sala ocupau un spațiu mare. În catul de jos locuiau servitorii și intendenții iar în curtea spațioasă se aflau grajdurile și clădirile anexă¹.

O descriere asemănătoare, dar mult mai amănunțită, este aceea a lui Ioan Ghica, care, fiind el însuși boier, a trăit în asemenea case. După cum le descrie talentatul prozator, aceste case aveau « ziduri tari ca de cetate, în cîte patru și șase cărămizi, cu odăi multe și mari, cu pivnițe adînci și boltite, cu beciuri și un rînd de odăi deasupra, cu pod din streășină pînă-n streășină; grinzile erau ca urșii de pod de groase; la cheresteaua unei case mergea un parchet de pădure seculară întreg; pardoseala sălilor și a tinzilor era de cărămidă pusă pe muchii, învălitoarea de șindrilă, bătută pe șapte și pe nouă, înaltă aproape de două ori cît casa, ca să nu ție zăpadă și ca să se poată scurge apa mai lesne ». Spre deosebire de doctorul Caracaș, I. Ghica considera casele « mărețe, bine împărțite, bine aerate, călduroase iarna și răcoroase vara ». Corpul principal al casei se compunea dintr-o sală mare, « de colo pînă colo » (adică de la un capăt la altul), cu odăi în dreapta și în stînga, « cu tinzi în cruci, prin care se comunica cu celelalte părți ale edificiului ». Casele aveau « scosuri în toate părțile și sacnasiu », iar fiecare odaie ferestre « spre trei părți ale lunei ». « Tavanurile erau de stejar, streășina scoasă de o jumătate de stîngen (cca. 1 m) ca să-i ție vara umbră, s-o apere toamna și primăvara de ploi și iarna de viscol și de zăpadă ». Curtea era mare și înconjurată « de zid bolovănit, înalt și gros, poarta cu boltă, cu două rînduri de uși de stejar, ferecate, cu foișor deasupra, unde păzeau ziua și noaptea arnăuți; sub gang

¹ P. SAMARIAN, *O veche monografie sanitară a Munteniei: Topografia Țării Românești de dr. C. Caracaș*, Buc., 1937, p. 172—173.

era o odaie pentru pazarghidean în timp de ciumă. Din pridvor, o galerie deschisă ducea la biserică, căci fiecare casă mare avea biserică în curte sau în corpul casei, la un colț ».

Tot I. Ghica enumeră și încăperile ce alcătuiau de regulă o casă veche boierească. « Partea casei despre scara cea mare, cu patru odăi în dreapta și în stînga sălii, așternute cu macaturi și perdele țesute și cusute în casă. . . și alte două sau trei odăi mai mici pentru grămatic, cafegiu, ciubucciu și feciorul din casă, formau apartamentul boierului; partea cealaltă a casei de sus, cu sacnasiu, cu cămara și cu scara din grădină, erau ale cucoanei și ale coconițelor, cu jupînesele și cu fetele din casă. . . Copiii de sex bărbătesc locuiau în beciuri (adică la catul de jos), cu dascălul grec, lîngă odaia preotului și a cîntăreților, în rînd cu sufrageria și cu odăile stolnicului, vâtafului și ale chelăresei ». În fundul curții se aflau grajdurile pentru cai, șoproanele pentru trăsuri și odăile vizitiilor, rîndașilor și personalului curții iar în spatele acestora fînăria, lemnăria și întinsa grădină a boierului. Bucătăria, care era « o operă de arhitectură », se găsea într-un colț al curții » ².

Numeroase alte descrieri de case boierești găsim în presa vremii, unde se publicau anunțuri de închiriere și oferte de vânzare. Ele adaugă la cele două descrieri cu caracter general unele precizări despre numărul și dispoziția camerelor. De pildă, reședința familiei Goleșcu de pe Podul Mogoșoarei se compunea din 12 odăi la etajul I și alte 12 la parter, două pivnițe, 10 odăi în curte pentru slugi, grajd pentru 10 perechi de cai, două șoproane pentru 8 trăsuri, grădină, puț și cișmea la poartă ³; casa Samurcaș, situată sub dealul Mitropoliei, avea tot « două rînduri »: sus 10 odăi și un salon, iar jos alte 10 odăi; în curte se găseau 6 odăi pentru slugi, două cuhnii, grajd pentru 12 cai, șopron pentru 4 trăsuri ⁴; casele serdarului C. Vilara, din mahalaua Udricani nr. 40, cuprindeau la etaj două saloane și 5 odăi zugrăvite, « osebit antré cu galantarie mare cu geamlîc », bucătărie și cămară, iar la parter 8 odăi și bucătărie, apoi două pivnițe, iar în curte se găseau vîrșăria, lemnăria, grajdul pentru 8 cai, șopron pentru 4 trăsuri, odaia vizitiului, o cuhnie mare cu odaie pentru bucătar; deasupra acestor încăperi era podul, care putea cuprinde 10 care de fîn, și două hambare pentru orz ⁵.

Aceste case aveau deci parter și etaj, unde locuiau de regulă stăpînii, și dispuneau de un număr însemnat de camere și de pivnițe foarte mari, pentru depozitat vinul ⁶, în afară de numeroase « dependențe » situate în curte.

Alte case boierești aveau un număr mai mic de camere. De pildă, casa logofetesei Anica Crețulescu de pe Podul Mogoșoarei se compunea din 8 odăi la etaj, două pivnițe și 5 beciuri ⁷, iar casele logofetesei Smaranda Cocorăscu, situate tot pe Podul Mogoșoarei, cuprindeau 7 odăi la etaj și trei beciuri cu două cămări, în afară de cele 8 odăi din curte, grajd, bucătărie, șopron pentru trăsuri, hambare de zid, ghețarie etc. ⁸.

Acestea sînt vechile case boierești. În vremea de care ne ocupăm, însă, mulți boieri își construiesc case noi « d-un stil modern » ⁹. De aceea, la 1836, francezul Saint-Marc Girardin remarcă faptul că în București se găseau case care aminteau de « cele mai frumoase clădiri

² I. GHICA, *Opere*, vol. II, ESPLA (f.a.), p. 304 și *Scrieri economice*, II, p. 36 și 49—50.

³ *Vestitorul românesc*, 1850, p. 324 și supliment 11 april. 1853.

⁴ *Curierul românesc*, 7 iulie 1838, p. 4.

⁵ *Vestitorul românesc*, 12 ian. 1846.

⁶ Pivnițele bolite ale caselor lui Alecu Neculescu de pe Podul Mogoșoarei aveau una 20 m lungime și 10 m lățime, iar cea de-a doua 14 m lungime și 9 m lățime, « fiind încăpătoare de o mare sumă de vase » (*Vestitorul românesc*, supliment din 21 ian. 1853).

⁷ *Vestitorul românesc*, 25 mart. 1850. Vezi și contractul încheiat la 22 mai 1817 de paharnicul Alexandru Crețulescu cu Leonte calfa pentru construirea unor case, ce urmau să aibă 16 m în lung și 14 m « curmezișul » (G. POTRA, *Documente privitoare la istoria orașului București*, p. 718—719).

⁸ *Vestitorul românesc*, supliment 25 mart. 1850. Vezi

și descrierea casei serdarului Alecu Izescu de pe ulița Tîrgoviștei, care avea la etaj 5 camere « zugrăvite și îngrijite după toată cuviința, cu un pălimar în direcția trebuinții », iar la parter 4 camere cu o pivniță și o cămară. În curte se aflau o « osebită încăpere de cuhnie și odaie mare pentru slugi, de zidărie, cu pimniță mare supt dinsele », grajd pentru 4 sau 6 cai și două șoproane (*Vestitorul românesc*, 21 aug. 1846, p. 260).

⁹ *Românul*, nr. 11, 27 ian./8 febr. 1859, p. 42. Clădiri « de forma cea mai nouă » fuseseră remarcate în București și de medicul german QUITZMAN, *Deutsche Briefe über den Orient*, Stuttgart, 1848, p. 316—317, iar în anul 1857 medicul german Wutzer nota și el că « în timpurile mai noi au fost ridicate de boierii bogați un mare număr de locuințe pline de gust, la care nu s-au economisit diferitele ornamente » (C. E. WUTZER, *Reise in den Orient Europa's und einem Theil West-Asiens*, vol. I, Elberfeld, 1860, p. 161—163).

ale Parisului sau ale Vienei »¹⁰, iar peste câțiva ani un alt francez, Thouvenel, considera că locuințele boierești din acea vreme « ar putea sta în frumoasele cartiere ale Parisului »¹¹.

La 1857, un german de astă dată, Derblich, constata că din vechile case boierești « au rămas numai câteva » (subl. ns.). Descrierea pe care o face acestor case vechi este asemănătoare cu aceea a lui I. Ghica: « De regulă, clădirea principală se află în fundul unei curți foarte spațioase; aripele acesteia sînt ocupate de căsuțe mici pentru servitori, țigani și pentru bucătărie; la o parte sînt remizele pentru trăsuri și grajdurile... Clădirea de locuit propriu-zisă are de cele mai multe ori un etaj cu un șir de camere de forma saloanelor, în jumătatea cărora locuiește boierul, iar în cealaltă jumătate soția sa. La parter sînt sufrageriile, camerele pentru oaspeți și pentru copii. În fiecare casă de boier mai sînt la dispoziție, printr-o veche obișnuință patriarhală, câteva camere pentru străini »¹².

La schimbarea aspectului locuințelor boierești în prima jumătate a secolului al XIX-lea — îndeosebi între anii 1830 — 1850 — a contribuit în mare măsură și venirea în țară a numeroși arhitecți și meșteri străini, care erau preferați meșterilor autohtoni, și care au ridicat numeroase construcții noi, utilizînd stilurile cunoscute în locurile de unde erau originari (Franța, Austria etc.). Dintre aceștia amintim pe francezii Xavier Villacrosse — cel care a construit « casa orașului » la 1842 și a refăcut casele lui Dinicu Golescu de pe Podul Mogoșoarei, pentru a deveni « domnească curte » — și Sanjouand, autorul planurilor fostei case Știrbey de pe Podul Mogoșoarei, care a fost un timp și arhitectul capitalei, pe austriecii Joseph Hartl — care a edificat spitalul Brîncovenesc — Konrad Schwink, care a construit casa Șuțu, elvețianul Hans Schlatter etc.

Unii dintre acești meșteri arhitecți — veniți după căpătuială — își făceau o reclamă exagerată, care impresiona pe necunoscători. În presa timpului se pot citi anunțuri de genul acestora: « D-l Franciscul Mancini Roman », arhitect și inginer, fost inginer al vice-regelui Italiei, al statelor papale și al vice-regelui Egiptului, « se recomandă înaltei nobilimi, atît pentru alcătuirea planurilor de zidiri, cît și pentru punerea lor în lucrare »¹³ sau Frederic Miler, « zugrav ales de case », venit de la Viena, anunță că poate zugrăvi cu « cele mai frumoase desenuri, luate din cele mai mari zidiri, după arhitectura cea nouă din Evropa »¹⁴.

« Arhitectura cea nouă din Evropa » impresionînd pe marii boieri care dispuneau de mijloace bănești, mulți dintre ei și-au construit locuințe noi, în stiluri la modă, sau și-au ornamentat reședințele, dîndu-le un alt aspect. De pildă, la 1853, casele lui Alecu Neculescu de pe Podul Mogoșoarei, compuse din 21 de odăi și trei saloane, din care două « de o mărime însemnată », aveau toate încăperile « lucrate în ipsos și zugrăvite potrivit cu cele din urmă modeluri ». Odăile din față erau « lucrate în mermer și osebit de greaierd »¹⁵.

O a doua categorie de locuințe era alcătuită de casele *tîrgoveților mai înstăriți*, boier-nași, negustori sau meșteșugari. Unii dintre aceștia aveau, ca și boierii, case cu un etaj, dar cu un număr mai mic de camere. De pildă, la 1837, despre casa unui orașean de la Curtea Veche se spune: « În catul dintîi sînt patru odăi, o sală mare, camără, cuhnie cu gălărie și un foișor cu bună priveală; în catul al doilea două odăi cu gălărie și cuhnie, prăvălie la pod și altă mică odaie de șezut »¹⁶ (adică de locuit).

Peste 10 ani, o casă « de arhitectură nouă » de pe ulița Calîței avea la etaj patru odăi zugrăvite, din care două la uliță și două spre curte, un salon cu galerie și o odaie în fund iar la parter două odăi la uliță, două pivnițe și, sub galerie, două magazii¹⁷.

Doctorul C. Caracaș descrie aceste case de categoria a doua (cum le numește el) ca fiind construite în genul celor boierești, deosebindu-se de acestea prin faptul că erau mai

¹⁰ SAINT-MARC GIRARDIN, *Souvenirs de voyage et d'études*, Paris, 1852, p. 278.

¹¹ ED. THOUVENEL, *La Hongrie et la Valachie. Souvenirs de voyages et notices historiques*, Paris, 1840, p. 176.

¹² G. POTRA, *Bucureștii la mijlocul sec. XIX. Impresiile germanului W. Derblich*, Buc., 1941, p. 4.

¹³ *Vestitorul românesc*, 1850, p. 36.

¹⁴ *Vestitorul românesc*, 26 febr. 1846. Vezi și contractul

încheiat la 18 ian. 1820 de boierul Dinicu Golescu cu « sculptoriu » Karl Schmutzer pentru execuția ornamentațiilor la casa sa de pe Podul Mogoșoarei (G. POTRA, *Documente*, p. 738—739).

¹⁵ *Vestitorul românesc*, supliment 21 ian. 1853.

¹⁶ *Cantor de avis*, 1837, p. 12.

¹⁷ *Vestitorul românesc*, 28 ian. 1847, p. 32.

mărunte și aveau numai trei sau patru camere mici, așternute cu cărămidă. Locatarii lor trăiau destul de înghesuiți, deoarece foișorul și sala de la etaj ocupau mult spațiu ¹⁸.

Deseori, aceste case aveau și prăvălii la parter, unde negustorii și meșteșugarii își desfășeau produsele sau pe care le închiriau. Într-un contract încheiat la 12 ian. 1820 de porucicul Ioan Odobescu cu Iosef Weltz Maurer « meistre » pentru reconstruirea unor case arse de lângă Curtea Veche, meșterul se obliga să le facă « cu două caturi, pă două pimniți, o pimniță boltită cu zid și alta cu grinzi; însă < la > catu dă jos să fie în mijloc poartă și pă amîndouă părțile să fie cîte o prăvăliie ». Catul de sus trebuia să aibă « cinci odăi și sala, adecă trei odăi în fața podului, iar doouă și sala spre curte » ¹⁹.

O altă categorie de case de țîrgoveți — care a fost foarte larg răspîndită și din care ni s-au păstrat cîteva exemplare — *reproduce planuri de locuințe țărănești*. Unele din aceste case, construite de meșteri autohtoni, aveau cîte două camere de o parte și de alta a tindei, iar pe toată lungimea fațadei principale cîte o prispă, care se mărește în dreptul intrării, ca un foișor. Atît prispa cît și foișorul sînt realizate cu o succesiune de arcade ce se reazemă pe colonete de lemn cu capiteluri sculptate. Un astfel de exemplar este casa din str. Mircea vodă nr. 51, declarată monument de arhitectură. Alte asemenea locuințe bucureștene, mai modeste, reproduceau tipul străvechi de casă populară românească, avînd doar două camere și o tindă, precedate de o prispă. Din această categorie s-a conservat casa din str. Orzari nr. 63 ²⁰.

Ultima categorie de locuințe, cele mai mizere, erau acelea în care trăia sărăcimea orașului, *colibele și bordeiele*.

Doctorul C. Caracăș ne informează că locuințele de « clasa treia, construite țărănește și locuite de oameni săraci », erau alcătuite din « una sau două camere, mici și joase, din gard de nuele lipite cu gunoi sau cu bălegar de vite, și acoperite cu paie sau trestie ». În această categorie doctorul Caracăș include și prăvăliile și atelierele mici, construite din lemn sau din gard de nuele ²¹.

Nu cunoaștem numărul acestor locuințe în vremea de care ne ocupăm. Cu toate măsurile luate de autorități pentru desființarea lor ²², ele erau destul de numeroase, de îndată ce la 1860 mai existau încă în Capitală 4992 locuințe de pămînt ²³.

Asemenea bordeie și colibe se găseau chiar în apropierea centrului orașului. În anul 1855, un boier care-și avea locuința pe maidanul Dudescului (unde fusese casa familiei Dudescu) arăta că pe locul său se aflau niște « colibi dărăpănături din vechime. . . , în care colibi șed niște țigani austriacești cu chirie ». Întrucît stăpînirea dăduse dispoziții categorice ca asemenea colibe « fără de coșuri », « primejdioase orașului de foc », să fie dărîmate, boierul se declară de acord cu dărîmarea lor, « pentru frica ce am, fiindcă focurile lucrează pe la acești țigani, fierbînd ziua și noaptea la porumb pentru a lor speculă », din care pricină putea să « se întîmple cevași, să ne prăpădim din fața pămîntului cu toată mahalaua » ²⁴.

Contrastul dintre locuințele sărăcimii orașului și reședințele luxoase ale boierimii era atît de izbitor, încît el impresiona în modul cel mai neplăcut pe toți străinii care ne vizitau capitala în acea vreme.

Trecînd prin București în 1835, viitorul general Moltke nota că aici « se văd cele mai sărăcicioase cocioabe lângă palate în stilul cel mai modern. . . , cea mai amarnică sărăcie se arată lângă luxul cel mai triumfător » ²⁵. În anul următor, Saint-Marc Girardin făcea o remarcă asemănătoare: « Ceea ce sare în ochii străinului la București — arăta el — este

¹⁸ P. SAMARIAN, *op. cit.*, p. 173—174.

¹⁹ N. IORGA, *Studii și doc.*, XI, p. 269—270.

²⁰ Vezi descrierea acestor case la N. STOICESCU, *Reperoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, Buc., 1961, p. 82—89.

²¹ P. SAMARIAN, *op. cit.*, p. 174—175.

²² La 1841, abatele italian Domenico Zanelli, trecînd prin București, însemna în descrierea călătoriei sale că « unde te întorci, zărești dărîmături de bordeie, demolate din porunca cîrmuirii, pentru ca în locul lor să se zidească palate mai arătoase » (*Analele Dobrogei*, IV, 1923, nr. 2,

p. 163).

²³ *Analele statistice*, 1860, p. 124—125.

²⁴ Arh. St. Buc., Primăria București, dos. 2559/1855, f. 91. O « căscioară » veche de gard și « două dărîmături de colibe țigănești » sînt amintite la 1836 în curtea mănăstirii Sf. Ecaterina (Acad. Republicii Socialiste România, ms. rom. 718, f. 447 v.).

²⁵ *Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Turkey*, in *Gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten des General-Feldmarschalls Helmuth von Moltke*, vol. VIII, Berlin, 1917, p. 4.

curioasă deosebire dintre locuințe: imaginați-vă câteva dintre cele mai prăpădite maghernițe ale noastre, iar în mijlocul lor palate strălucite. . . ; cele mai murdare dugheni stau alături de casele cele mai arătoase; ieși dintr-o locuință care-ți amintește vreuna din cele mai frumoase clădiri ale Parisului și dai peste o mizeră cocioabă de lemn »²⁶. În același an, Gheorghe Barițiu vedea și el la București « case mari și palaturi ca în orașele noastre și prea frumoase, însă între ele, ici colea, câte o hurubă ca țigănească sau o făuriște ce-s amestecate ». Acest amestec stârnea « nemulțumire și greață »²⁷.

Deosebirea mare dintre casele orașenilor săraci și cele ale boierilor rezultă, de altfel, și din prețurile foarte diferite la care era apreciată valoarea lor. Într-o listă a caselor arse cu ocazia reprimării mișcării populare din 1821, trei case boierești sînt evaluate la 12 300, 17 000 și respectiv 25 000 de taleri, în timp ce casa unui cojocar costa 1 300 de taleri, iar casele a două văduve valorau 300 și respectiv 500 de taleri²⁸.

Înainte de această dată, la 1812, casele fostului mare ban Ienăchiță Văcărescu erau vîndute lui Ioan Moscu fost mare vistier cu enorma sumă de 101 000 taleri²⁹, iar peste trei ani casele lui Manolache Lahovari erau evaluate la 40 000 taleri³⁰. Casa unui mare boier valora deci de peste 330 de ori mai mult decît aceea a unei văduve.

Acest contrast dintre locuințe a determinat pe un călător francez, prin 1840, să propună cu oarecare ironie schimbarea stemei orașului: în loc de Sf. Constantin și Elena, el credea a fi mai potrivite « sfînta mizerie și sfînta nepăsare », prima personificată de un cerșetor zdrențaros, iar cea de-a doua de un boier care-și netezea cu o mînă barba, iar cu cealaltă își mîngîia pîntecul rotofei³¹.

Această stare de lucruri, care rezulta din orînduirea social-economică existentă, nu se putea schimba decît o dată cu schimbarea orînduirii respective.

Este adevărat că, în 1865, Consiliul județean Ilfov, ținînd seama de faptul că bordeiele și casele țărănești (din care se găseau destule și în Capitală) « sînt în starea cea mai miserabilă, atît din punctul de vedere arhitectonic, cît și sub acela al igienei și salubrității », a propus ca acestea să fie înlocuite cu case construite « după un plan uniform, în condițiunile cuviincioase care să corespundă esigențelor unei locuințe bune, frumoase și sănătoase »³². Această propunere a rămas însă fără urmări, deoarece nimeni nu punea la dispoziția locuitorilor săraci mijloacele materiale necesare unor astfel de construcții.



În vremea de care ne ocupăm sînt de semnalat o serie de măsuri luate de autorități pentru modernizarea și înfrumusețarea orașului, într-o epocă de dezvoltare a țării pe drumul capitalismului. Aceste măsuri au avut unele urmări în schimbarea aspectului locuințelor bucureștene.

Primele asemenea măsuri, care tindeau la lărgirea și alinierea străzilor, au fost prevăzute în *Regulamentul de sistematizare*, apărut în anul 1831, potrivit căruia « veri cine de acum înainte va voi a zidi să fie dator a lăsa uliței patru palme domnești din locul său sau mai mult, după trebuință ». Nimeni nu avea voie « a zidi din nou sau a prefăce zidiri vechi » pînă nu anunța în prealabil pe comisarul plășii unde locuia, care trebuia să vină la fața locului cu « arhitectonul » orașului³³.

Una din măsurile cele mai însemnate întreprinse de autorități în această vreme a urmărit desființarea clădirilor de lemn, această măsură fiind luată pentru « înfrumusețarea capitalei și apărarea ei de primejdia focului »³⁴.

²⁶ SAINT-MARC GIRARDIN, *Souvenirs de voyage et d'études*, p. 277—278.

²⁷ *Prietenii istoriei literare*, 1931, p. 376; vezi și *Studii*, 1958, nr. 1, p. 129.

²⁸ *Revista istorică română*, 1946, p. 286—287.

²⁹ G. POTRA, *Documente privitoare la istoria orașului București*, p. 674—675.

³⁰ Acad. Republicii Socialiste România, CCXCVIII/27.

³¹ Albina, 1905—1906, p. 58.

³² *Monitorul oficial*, 1865, p. 64, unde se publică și planurile acestei case.

³³ *Analele parlamentare*, t. I, partea I, 1831, p. 448—449. Vezi și *ibidem*, t. IX, partea I, 1839—1840, p. 996.

³⁴ *Buletin, gazetă oficială*, 25 nov. 1846, p. 350. Vezi și *Arh. St. Buc., Primăria București*, dos. 829/1840 și 1136/1843.

Prin regulamentul de clădiri din 1847 — alcătuit după marele incendiu din primăvara aceluia an — s-a interzis înființarea de clădiri din lemn în cuprinsul ocoalelor I și II (centrul Capitalei), ele fiind îngăduite numai în ocolul al III-lea, cu condiția însă ca să fie situate la o depărtare de 20 de stîmjeni (cca. 40 m) de stradă sau de vreo altă clădire locuită.

Ca urmare și a acestor măsuri, numărul clădirilor de lemn a scăzut într-un ritm destul de rapid. Dacă la 1837, călătorul rus Demidoff constata că la București majoritatea clădirilor erau făcute din lemn³⁵, în 1860 se mai numărau în capitală 16 263 clădiri de zid și doar 2184 clădiri de lemn și 4992 de pămînt. Din cele 16 263 clădiri din zid, 58 aveau cîte trei caturi (două etaje) iar 1327 erau cu cîte două caturi³⁶. Vremea de care ne ocupăm este astfel o epocă în care se construiesc multe case de zid. La 1878, Bucureștii aveau 21 037 case, din care 9229 (deci aproape jumătate) fuseseră construite în perioada 1830—1860³⁷. În decurs de 46 de ani, numărul caselor se dublase; la 1842, se numărau în capitală 10 884 case³⁸.

O altă măsură luată de autorități pentru reglementarea modului de construire a locuințelor a fost limitarea numărului de meșteri care aveau voie să construiască numai pe baza unor planuri aprobate de arhitectul orașului. La 2 martie 1842, Departamentul Treburilor din lăuntru, secția inginerescă, hotăra ca — pentru înfrumusețarea capitalei — să se aleagă un număr de calfe de zidari și dulgheri, care să aibă monopolul contractelor pentru construcții. Ei erau obligați să supună planurile clădirilor la Secția inginerescă, care trebuia să le controleze și aprobe. Nici o lucrare nouă nu mai putea fi efectuată de meșteri fără această aprobare. Planurile erau văzute înainte de « arhitectonul » orașului, care făcea îndreptările necesare și care trebuia să îngrijească ca planurile « să fie potrivite cu regulile bunei construcții »³⁹.

Peste cîteva zile, la 9 martie 1842, același departament a publicat o listă de 15 zidari și 18 dulgheri cărora li se dăduse « atestat doveditor » că sînt « destoinici în științele practice », arătînd că « numai cu acești meșteri se pot încheia contracturi de clădiri »⁴⁰.

În grija arhitectului capitalei intra și demolarea clădirilor insalubre, crăpate de cutremur sau care nu prezentau prea mare trăinicie, amenințînd să se dărîme. La Arhivele Statului din București se păstrează numeroase dosare privind dărîmarea unor astfel de construcții⁴¹.

Această măsură s-a luat încă din anul 1831, cînd, în *Regulamentul de sistematizare* al Capitalei, se prevedea că arhitectul orașului trebuia să facă cunoscut comisarului plășii « cîte zidiri se vor afla în politie crăpate și smintite de cutremur, cari pot să aducă primejdie cu surparea lor »; prin porunca agăi, aceste clădiri urmau a fi apoi dărîmate de proprietarii lor⁴². Mai tîrziu, poliția sesiza Consiliului Municipal existența unor asemenea clădiri aflate în stare proastă, cerînd « a lua cuvenitele dispoziții pentru revizuirea acei case de d. arhitectonu orașului ». Acesta mergea apoi la fața locului și constata dacă clădirea « este în proastă stare și amenință cădere », dînd ordin proprietarului să o demoleze⁴³.

Dacă acesta refuza, demolarea se făcea de autorități sau prin mezat, pe cheltuiala proprietarului. De pildă, la 1852, arhitectul orașului arăta că din casa Palada urma să se dărîme pălimarul și « plimbătorile », precum și o parte din peretele « despre vecinătate, care este primejdios »; cît despre cealaltă parte, « neertînd regulile întocmite a se repara », aceasta trebuia să se dărîme în termen de patru luni. Cum proprietarul

³⁵ G. BEZVICONI, *Călători ruși*, p. 321 și A. DEMIDOFF, *Voyage dans la Russie Méridionale et la Crimée, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie*, Paris, 1854, p. 103. Cf. și relația danezului Clausewitz din 1824 (*Rev. istorică*, 1928, p. 363).

³⁶ *Analele statistice*, 1860, p. 124—125, 128—129.

³⁷ F. DAMÉ, *Bucarest en 1906*, Buc., 1908, p. 131—132. Dintr-o tablă statistică a poliției București, alcătuită în decembrie 1831, aflăm că Bucureștii aveau la acea dată 10 074 case (N. IORGA, *Istoria Bucureștilor*, Buc., 1939, p. 250), cifră pe care o reproduce și A. DE DEMIDOFF, la 1837 (*op. cit.*, p. 107).

³⁸ *Almanahul statului*, 1842, p. 195.

³⁹ *Buletin*, gazetă oficială, 2 mart. 1842, p. 53—55.

⁴⁰ *Ibidem*, 9 mart. 1842, p. 61—62. Despre modul cum erau clădite casele din București vezi și Arh. St. Buc., Vornicia din lăuntru, dos. 5347/1836, 1120/1841 și 1132/1842.

⁴¹ Arh. St. Buc., Primăria București, dos. 286 și 287/1835, 596/1838, 120/1844, 1317/1845, 1770/1849, 1920/1850, 2229 și 2232/1852, 2447/1854, 2559/1855, 2774/1856, 2991 și 2992/1858, 3117/1859, 3367/1861 etc.; Min. Lucr. publice, dos. 60/1857, 93/1858 etc.

⁴² *Analele parlamentare*, t. I, partea I, 1831, p. 465.

⁴³ Arh. St. Buc., Primăria București, dos. 2559/1855, f. 53—53 v.

nu se conformase, sfatul « a hotărît a pune el în lucrare mai sus descrisa măsură » pe cheltuiala proprietarului ⁴⁴.

★

Marele incendiu din 23 martie 1847, care a mistuit « partea cea mai populată și mai bogată a capitalei » ⁴⁵, a obligat autoritățile să ia măsuri speciale nu numai pentru înfrumusețarea orașului, dar și în vederea protejării lui de asemenea nenorociri. După acest incendiu — care s-a întins cu repeziciune și datorită faptului că multe clădiri erau construite din lemn — Sfatul orășenesc « a întocmit prin oameni cu specială cunoștință un regulament de chipul cu care au a se face în viitor clădirile, atît în privința solidității lor, cît și a unei regulate construcții în fața ulișilor obștești ». Acest regulament a fost adus la cunoștința locuitorilor prin broșuri tipărite ⁴⁶.

Regulamentul repeta dispoziția mai veche, potrivit căreia lucrările de construcții trebuiau făcute numai pe baza unei învoiri scrise dată de sfat. În vederea obținerii acestei aprobări, trebuiau prezentate următoarele planuri: un plan general al locului pe care urma să se ridice clădirea, un plan al catului de jos, un altul al catului de sus (dacă clădirea avea două), un plan al pivniței, altul al fațadei din spre uliță, precum și toate datele privind lemnia, dușumelele, învelișul, cu arătarea precisă a locurilor unde trebuiau puse urloaiele coșurilor. Toate aceste planuri, afară de cel general, erau făcute la scara de un deget pentru un stîngen (1/100); planul general urma să aibă 1/3 din deget pentru un stîngen.

Aceste planuri — din care ni s-au păstrat cîteva — erau înfățișate la Sfatul orășenesc, unde urmau a fi cercetate de arhitectul orașului, care era obligat să se deplaseze pe teren «potrivit orînduieilor ce s-au urmat și pînă acum ». El era dator să le « îndrepteze » și să le « adevereze » cu iscălitura sa, iar contractul de construcție ce se încheia apoi, care urma « să cuprindă toate amăruntelile », trebuia adevărat de stărostie. Revizuirea planurilor cădea în sarcina șefului «despărțirii a III-lea a lucrărilor publice », care trebuia — el sau « ampoliații » săi — să le cerceteze la fața locului și să le îndrepte « prin stăruirea Sfatului orășenesc ».

Regulamentul cuprinde o seamă de instrucțiuni foarte detaliate de modul cum urmau a fi executate construcțiile.

Clădirile trebuiau construite numai pe pămînt solid, constructorii neavînd voie « să puie nici măcar o cărămidă pentru temelie în șanț » pînă ce nu se constata dacă terenul este suficient de solid. Regulamentul stabilea și grosimea zidurilor, care urmau să aibă trei cărămizi pînă la nivelul dușumelii și două cărămizi la catul de jos. Zidurile clădirilor dintre vecini trebuiau să fie de două cărămizi la catul de jos și de o cărămidă și jumătate la « catul dintîi ».

Cît privește înălțimea caturilor, se cerea ca cel de jos să nu fie mai mic de 11 picioare, socotit fără dușumea.

Glafurile ușilor trebuiau făcute unele deasupra altora, iar distanța dintre ele urma să aibă cel puțin două picioare și șase degete. « Scosurile » de dinaintea ușilor sau ferestrelor nu trebuiau să depășească șase degete de la nivelul peretelui.

Se permitea construirea de balcoane la fațadă, însă numai din piatră sau din fier; ele urmau să nu fie scoase în afară mai mult de 2 picioare și 9 degete. Ochiurile de ferestre sau de uși trebuiau să fie « de obște alcătuite frumos » etc.

Casele trebuiau prevăzute cu burlane pînă la caldarîm, iar treptele de la intrări făcute « în grosimea zidului, iară nu în stradă », cum se obișnuia.

O serie de alte măsuri erau preconizate pentru a se împiedica extinderea incendiilor. Se cerea astfel să nu se mai utilizeze lemn pentru stîlpi, popi, căptușală de scînduri la galerii, pereți sau parmaclîcuri de scări, șoproane, magazii «și verice alte clădiri ce formează împrej-

⁴⁴ Buletinul oficial, 1852, p. 356. Vezi și Monitorul oficial, 29 aug. 1855, p. 271. Pentru clădirile mai mari — de pildă hanurile — cercetarea stării lor în vederea demolării se făcea uneori de cîte 3—4 comisii (vezi N. STOICESCU, *Vechi monumente bucureștene. I. Casa Mavrocordașilor de*

la Foișor. II. Hanul lui Constantin Brîncoveanu, în *Materiale de istorie și muzeografie*, I, p. 348—352).

⁴⁵ Hurmuzaki, XVIII, p. 12—14.

⁴⁶ *Vestitorul românesc*, 24 martie 1854, p. 93.

muirile unei case »; grinzile, podelele și dușumelele trebuiau depărtate cu 12 degete de lumina coșului, iar locurile dintre coș și dușumea urmau a fi umplute masiv cu zidărie; pardoseala cuhniilor trebuia făcută din « materii nesupuse focului ».

Orașul era împărțit în trei ocoale, unde se aplicau reguli diferite de construcție. Grijă cea mare a autorităților se îndrepta spre centrul orașului, care forma ocolul I. Aici nu era permis să se facă pivnițe decât cu boltă de zidărie, era interzis să se execute construcții sau garduri de lemn, nu era voie să se facă guri de pivniță la stradă etc. Se interzicea, de asemenea, înființarea de poverne, fierării, cazangerii, chereșterii, vărării, magazii de lemne. Acoperișurile în ocolul întâi și al doilea trebuiau făcute numai din olane, țiglă sau tablă.

Cît privește ocolul al doilea, aici clădirile se puteau face și din paiantă de zid, dar nu din lemn, permițându-se înființarea de fierării, cazangerii și vărării, dar nu și a magaziiilor de vîndut lemn.

În ocolul al treilea, clădirile se puteau face din paiantă de zid, învelitoarea putea fi de șindrilă, iar împrejmuirile din ulucă. Totodată, se preciza că « clădirile de scînduri se îngăduie numai în acest ocol »⁴⁷.

Trebuie să subliniem că – așa cum rezultă și din Regulamentul analizat – grija pentru înfrumusețarea capitalei privea numai centrul ei, în timp ce periferiile continuau să aibă un aspect sordid. La 26 mai 1852, « luînd săvîrșire înființarea pieții la metohul sfintei episcopii Rîmnicul, cu însemnată cheltuială », lucrare ce se executase « numai pentru scopul înfrumusețărilor ce se fac acestii capitale », Sfatul orășenesc anunță « spre știința tuturor, și mai cu osebire a domnilor proprietarilor circonvecini cu pomenita piață, că sînt slobozi a da proprietăților dumnealor fațadă spre dînsa cînd vor voi a clădi, însă sub următoarele dispoziții »: mai întâi clădirile trebuiau construite după un plan regulat, care să corespundă regulamentului din 1847, « atît despre enormitatea edificului, cît și despre frumoasa fațadă ce trebuie să aibă spre piață »; clădirile urmau a fi ridicate pe aceeași linie și să aibă o înălțime uniformă. În încheiere, Sfatul orășenesc arăta că, întrucît « rușinoasele dosuri de ziduri ce astăzi eczistă spre piață » înfățișau « o privire urîtă », proprietarii respectivi « vor avea a concura în ridicarea clădirilor », aceasta fiind în interesul lor. Sfatul le promite tot concursul « în grăbirea dării voelor (de construcție) și a restatornicirii liniilor și în povețile arhitectonice despre frumoasa armonie cerută neapărat la fațada clădirilor » din centrul capitalei⁴⁸.

Deși existau reguli precis stabilite pentru construcții, acestea nu erau decât cu multă greutate puse în aplicare, deoarece locuitorii orașului, obișnuiți a-și construi fiecare casa unde și cum dorea, nu le respectau, fiind necesare dese intervenții ale Sfatului orășenesc pentru aplicarea lor. Astfel, în noiembrie 1846, Sfatul constata că unii proprietari « avînd bileți de la Sfat pentru o lucrare, ei se întind mai mult peste voia ce li se dau, încît, spre pildă, dacă în bilet se coprinde că este slobod a schimba ferestrele unei case sau prăvălii în fața uliții, apoi proprietarul se întinde și la zidire, de o reînnoiește peste tot », scăpînd astfel « de lăsarea legiuitelor patru palme, ce urma să dea uliții cu asemenea lucrare ». Unii cetățeni, locuind în vopseaua roșie, cereau voie să repare învelitoarea de șindrilă și o făceau apoi din nou tot din șindrilă, deși în această vopsea învelitorile ar fi trebuit făcute din olane. Sfatul orășenesc cere consiliilor vopselelor « să nu se îngăduie a se face nici un fel de lucrare. . . fără bileți de voie de la Sfat și mai mult de coprinderea lor », amenințînd pe cei care vor mai întreprinde lucrări fără aprobare că îi va amenda cu 50 de lei – dacă lucrarea este bine făcută – și că le va desființa lucrările, dacă acestea nu sînt bine executate⁴⁹.

Nici după apariția Regulamentului de construcții din 1847 situația nu s-a schimbat. Peste numai un an de la publicarea Regulamentului, consiliul municipal arăta că, « cu toată părerea de rău, va fi silit de acum înainte ca orice lucrare făcută împotriva legiuirilor și fără biletul Consiliului să o desființeze fără nici un fel de considerație, spre a încredința

⁴⁷ Regulamentul a fost tipărit în broșură în anul 1847. El se găsește reprodus și la I. Bujoreanu, *Collecțiune de legiuirile României*.

⁴⁸ *Vestitorul românesc*, 4 iunie 1852, p. 173–174.

⁴⁹ *Buletin, gazetă oficială*, 25 nov. 1846, p. 350.

prin niște asemenea exemple că prăvilile (legile) nu se mai pot călca acum și că abătuți nu se mai pot apăra ». Zidarii și dulgherii, care erau « organul cel mai înlesnicios » pentru călcarea legii, sînt amenințați cu amendă (ștraf) « după felul și mărimea lucrării »⁵⁰.

La 24 iulie 1851 Sfatul orășenesc arată din nou că unii cetățeni manifestau « o aplecare la călcarea măsurilor întocmite de stăpînire pentru felul construcției clădirilor »; unii din aceștia, primind « bilete pentru o lucrare oarecare, se abat din coprirea lor », construind altceva decît li se dăduse voie; alții, « fără a lua voie de la sfat, întreprind lucrări de o construcție neertată de legiuri ». Cînd sfatul cerea dărîmarea acestor clădiri considerate « ilegale », proprietarii « alerg cu reclamații sub felurite pretesturi, unii că nu au cunoscut legiuirea, iar alții că le-au făcut vremelnice și, înșfîrșit, la o mulțime (de) alte absurde îndreptări ».

Sfatul orășenesc anunță din nou, pentru cea din urmă oară, că nimeni nu poate clădi sau repara fără autorizație; clădirile făcute fără învoire sau neconforme autorizației « se vor desființa, fără nici un fel de considerație către persoană sau către lucrare ». Totodată, sfatul cerea să se dărîme clădirile de lemn în termen de 30 de zile⁵¹.

Una din dispozițiile cele mai greu de aplicat la noile construcții a fost « tragerea » cu patru palme înapoi a clădirilor, în vederea lărgirii și alinierii ulițelor. La 8 sept. 1844, Departamentul din lăuntru anunța că Sfatul orășenesc nu poate sili pe locuitori ca, atunci cînd își repară casele, să dărîme și ceilalți pereți pentru « a putea îndeplini tragerea cu patru palme înapoi ». Cum însă unii locuitori, « viclenie uneltind », anunțau Sfatul că repară doar fațada și apoi dărîmau « treptelnicește » și celelalte trei ziduri ale casei, pentru a o reclădi, fără a o trage cu patru palme înapoi, Departamentul anunță că acestora li se vor dărîma casele ca unora « ce au călcat pravila cu bună știință și viclenie »⁵².

Insistențe au trebuit depuse și pentru a obliga pe locuitori să facă « urloaie » pentru scurs apa, ca și pentru desființarea treptelor din uliță. Deși în regulamentul din 1847 se prevedea că urloaiele trebuiau aduse « pînă la suprafața caldarîmului » iar treptele incluse în corpul casei, locuitorii nu aplicau aceste dispoziții, fiind necesare intervenții ale Sfatului orășenesc și în această direcție⁵³.

Una din problemele care nu a putut fi rezolvată de Sfatul orășenesc al Capitalei în vremea de care ne ocupăm a fost aceea a cărămizii, a cărei calitate lăsa foarte mult de dorit. Calitatea proastă a cărămizii explică în bună măsură de ce s-au păstrat așa puține clădiri din această vreme.

Primele măsuri în această privință au fost luate în anul 1836, cînd s-a stabilit cum să se confecționeze cărămida de construcție și pentru sobe⁵⁴. Aceste măsuri nu s-au aplicat însă.

La 17 octombrie 1846, Sfatul orășenesc constata că « cea mai de căpetenie pricină a proastelor construcții este din nepotrivirea felului cărămizii și a proastei (ei) calități; căci, după ce cărămida să face după cum fiecare voește, mai mare sau mai mică, apoi este și de pămînt prost, nefrămîntată bine și nearsă îndestul ». Deși se hotărîse încă din 1836 cum să se facă cărămida, această măsură nu se respecta. Sfatul cere din nou celor ce fabricau cărămida să o facă din pămînt bun, frămîntat și ars bine și după măsura hotărîită⁵⁵.

Peste cinci ani, la 3 iulie 1851, se constata din nou că dispoziția din 1836 privitoare la fabricarea cărămizii nu era respectată de cărămidari și de ceilalți « speculanți de acest obiect ». La această dată se dă cărămidarilor un termen de două luni pentru a aduce și distribui cărămida deja făcută; după acest soroc se arată că, « subțirile nici un fel de considerație sau pretesturi », nu se va mai admite folosirea altei cărămizi afară de aceea « ce va fi potrivită cu cea obștită ». Cărămidarii erau datori să toarne cărămida numai în tipare care

⁵⁰ *Vestitorul românesc*, 28 august 1848.

⁵¹ *Buletinul oficial*, 1 aug. 1851, p. 267—268 și *Vestitorul românesc*, 1851, p. 220. Asemenea formulare de bilete tipărite prin care se dădea voie să se execute construcții noi ni s-au păstrat la Arh. St. Buc. Într-unul din acestea se spune că « se toleră d-l... să facă casă de paintă zidită, învelită cu șifă » (în ocolul III) iar în altul că « se toleră să construiască în curte, cu depărtare de ori que stradă de mai

mulți stînjene, case cu etaju, toate de zid » (în ocolul II). (Vezi Arh. St. Buc., Primăria Buc., dos. 3954/1865.)

⁵² *Buletin*, gazetă oficială, 8 sept. 1844, p. 417—418. Vezi și *Buletinul oficial*, 8 aprilie 1859, p. 155.

⁵³ *Vestitorul românesc*, 24 mart. 1854, p. 93.

⁵⁴ Arh. St. Buc., Primăria Buc., dos. 418/1836.

⁵⁵ *Vestitorul românesc*, 19 oct. 1846, p. 328 și *Buletin*, gazetă oficială, 19 oct. 1846, p. 226.

purtau pecetea Sfatului orășenesc și să pună fiecare « marca » sa pe cărămidă, pentru a se ști cine a făcut-o ⁵⁶.

Peste o lună însă, la 9 august 1851, Sfatul orășenesc arăta că trebuie să amâne pînă la 15 octombrie aplicarea acestor dispoziții, deoarece proprietarii care începuseră să-și construiască locuințe nu puteau folosi cărămidă de dimensiuni diferite. Căramidarii și «speculanții» erau însă avizați din nou că, de la data anunțată, trebuiau să execute cărămida după următoarele dimensiuni: lungime 11 țoluri, lățime 5 1/4 țoluri și grosime 2 1/4 țoluri. Sfatul orășenesc împărțise și tipare «obștite», ca să servească de model. Întrucît pămîntul scădea în mod inegal la arsul cărămizii, Sfatul avertiza pe cărămidari că trebuiau să-și facă tipare ținînd seama de «cualitățile pămîntului» ⁵⁷.

Măsurile luate de Sfat nu au fost însă respectate, cu toate deseale sale reveniri și amenințări cu represalii. La 16 septembrie 1857, Sfatul constata iarăși că fabricanții de cărămidă nu făceau cărămida «de calitate bună, bine arsă și în dimensiile publicate» (lungime 0,145 stînjei, lățime 0,070 și grosime 0,030 stînjei). Sfatul le cere din nou să se conforme hotărîrilor luate, amenințîndu-i că «vor fi popriți din fabricare, spre evitarea relelor ce rezultă dintr-aceasta» ⁵⁸. Peste șase luni, la 5 martie 1858, Sfatul repetă «pentru ultima oară» avertismentul dat ⁵⁹.

În 1861 Consiliul municipal constata cu regret că, deși treceau anii, «nu s-a putut precurma pînă acum fabricarea și introducerea în capitală» a cărămizilor care nu corespundeau hotărîrilor luate, deoarece se invoca mereu motivul că clădirile în construcție nu pot fi terminate decît cu cărămida cu care au fost începute. Acum se ia o nouă hotărîre, și anume: alcătuirea unui inventar al cărămizilor aflate în cuptoarele orașului, după epuizarea cărora urma să se aplice hotărîrile luate ⁶⁰. După alcătuirea inventarului — cu care prilej s-au aflat 6679000 cărămizi în oraș — s-a hotărît din nou ca de la 1 iulie 1861 «nici o concesiune nu va mai avea cuvînt a se face», cărămida trebuind să fie fabricată după următoarele dimensiuni: lungime o palmă, 4 degete și 5 linii decimale, lățimea de 7 degete decimale și grosimea de 3 degete decimale ⁶¹.

Problema cărămizii nu a fost rezolvată nici după această dată, în București continuîndu-se a se fabrica tot cărămidă de proastă calitate. În 1864, se spunea despre această cărămidă: «dacă o ții de un colț, se frînge sub propria sa greutate; dacă o bagi în apă un timp oarecare, se prefăce în mocirlă». Se constata la această dată cu oarecare ironie că ea «explică legea capilarității în modul cel mai superlativ, pentru că sue umezeala de multe ori pînă la etagiul al doilea». Aceasta era cauza pentru care «artiștii constructori» căutau să umple fațadele clădirilor vechi «cu flori de ipsos, ca să le acopere rușinea», dar aceste «flori» cădeau la prima ploaie ⁶².

Iată deci unul din motivele cele mai de seamă pentru care orașul nostru păstrează puține clădiri din prima jumătate a secolului trecut: ele erau construite din cărămidă de calitate proastă. Din aceeași cauză, chiar clădirile noi păreau învechite, deoarece cărămida se mîna repede de ploaie.

Lipsa de soliditate a locuințelor din București a fost de altfel remarcată și de unii călători străini. În anul 1837, A. de Demidoff nota că «din nefericire, natura puțin solidă a materialelor folosite... nu poate ține piept climei și cele mai frumoase case ale Bucureștilor sînt foarte dărăpănate, cu toată bogăția lor de înflorituri și ornamente» ⁶³.

★

În ultima parte a acestui studiu vom prezenta cîteva planuri de case de la mijlocul secolului trecut, care ni s-au păstrat la Arhivele Statului din București, în fondul Primăriei București, în dosarele nr. 2544 /1855 (fig. 2—5) și 2774/1856 (fig. 1).

⁵⁶ Buletinul oficial, 3 iulie 1851, p. 228.

⁵⁷ Buletinul oficial, 14 aug. 1851, p. 283—284 și Vestitorul românesc, 1851, p. 242.

⁵⁸ Buletinul oficial, 23 septembrie 1857, p. 304.

⁵⁹ Ibidem, 7 martie 1858, p. 76. Vezi și Buletinul oficial, 1859, p. 480.

⁶⁰ Monitorul Oficial, 1861, p. 100.

⁶¹ Ibidem, p. 482.

⁶² Dimbovița, 4/16 oct. 1864, p. 223.

⁶³ A. DE DEMIDOFF, op. cit., p. 103. Cf. în acest sens și relația călătorului englez Patrick O'Brien, din 1853, potrivit căreia «la clădiri se întrebuițuează diferite podoabe în gips, figuri, frize, se introduc și balcoane pestriț zugrăvite sau poleite» (*Journal of a residence in the Danubian principalities in the autumn and winter of 1853*, Londra, 1854, p. 191).

Aceste planuri au fost trimise la Sfatul orășenesc fie pentru a se obține aprobare pentru construcție, fie doar pentru unele modificări (ca la planul nr. 1). Descrierea acestor planuri⁶⁴ este îngreunată de faptul că unele din ele — alcătuite acum 110 ani — nu sînt prea corect desenate.

Fig. 1. reprezintă, simplist și incomplet, planul unei case de proporții foarte modeste, compusă din două încăperi mai mari și două mai mici. Acest plan a fost prezentat Primăriei pentru obținerea aprobării de a se desființa peretele longitudinal interior, pe porțiunea a—b, în scopul realizării unei singure încăperi, mai mari, în locul celor două inițiale.

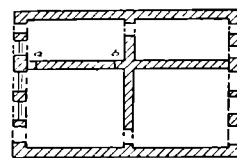


Fig. 1

Prezența celor doi pereți exteriori longitudinali fără nici un fel de gol (ușă sau fereastră), precum și modul de comunicare al încăperilor, între ele și cu exteriorul, conduc la concluzia că planul reprezintă o casă construită în regim închis, adică făcînd parte dintr-o succesiune de clădiri alipite între ele, adiacența fiind marcată prin pereții plini.

În distribuția originală a planului — dacă acesta e bine executat — încăperile comunicau numai două cîte două, astfel încît nu se putea accede dintr-una mică într-una mare decît prin exterior. Peretele aparținînd fațadei principale (are o secțiune mai mare decît a celorlalți) este desenat mai corect și face diferențierea reprezentării grafice a golurilor: se disting clar trei ferestre și două uși. Peretele exterior, opus acestuia, nu are nici o diferențiere a golurilor, ceea ce ar putea însemna că sînt toate de același fel. Este probabil că toate cele cinci goluri reprezintă ferestre. După cele arătate mai sus, conchidem că este vorba nu de o locuință, ci de o casă de comerț, compusă din două prăvălii mici la stradă, avînd fiecare cîte o încăpere înspre curte.

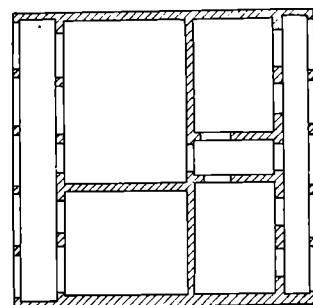


Fig. 2

Fig. 2. reprezintă planul unei case ce trebuia construită în anii 1855 — 1856 în Ulița Dreaptă nr. 1714, vopseaua galben și aparține în mod vădit unei case de locuit în care nucleul primar compus din două camere cu tindă (vestibul de intrare) și prispă în fațadă se relevă cu ușurință.

Acestui nucleu i s-a mai adăugat o încăpere, mult mai mare decît celelalte și comunicînd cu ele prin intermediul tindei (a cărei funcțiune de vestibul sau mic hol devine și mai evidentă), o altă încăpere de dimensiuni medii și o a doua prispă, mai largă, spre curtea din spate, care face și legătura între ultimele două încăperi. Ambele prispe sînt compuse identic: cinci goluri despărțite prin stîlpi ce susțineau, probabil, arcade.

Din componența planului și din stabilirea legăturilor între piese, funcțiunile încăperilor se citesc cu ușurință: din prispa de la intrare ce se întinde pe întreaga fațadă, se accede în vestibulul tindă care are, de o parte și alta, două camere (probabil dormitoare). Aceeași tindă comunică — opus intrării — cu încăperea cea mai importantă și ca dimensiuni și ca funcțiune, încăpere pe care am numi-o astăzi «cameră de zi». Ultima piesă, fără legătură directă cu celelalte, comunicînd prin prispa din spate cu camera de zi, este, desigur, bucătăria.

Planul acesta reprezintă locuința de tip mijlociu, frecvent întîlnită în Bucureștii secolului trecut.

În fig. 3 (o casă din mahalaua Boteanului), avem de a face cu un plan mai interesant, deși desenul este mai puțin corect decît cel din fig. 2.

Este vorba de o locuință, dezvoltată foarte probabil în jurul unei curți interioare (c), care are, către stradă, partea majoră a casei, compusă din două dormitoare și o cameră de zi-sufragerie, legate printr-un vestibul cu acces în curte, iar pe partea opusă, dependințele: bucătăria, o cameră de serviciu sau cămară și o « umblătoare ».

⁶⁴ Descrierea lor a fost făcută de arh. Virgil Marion, iar desenele au fost executate de Aura Dinescu.

Planul este desenat foarte schematic și îi lipsește accesul principal. El este interesant prin aceea că constituie o reducere la scară a locuinței boierești, vădit în separarea dependențelor de locuința propriu-zisă.

Din păcate, desenul incorect al planului nu ne permite să interpretăm cu certitudine semnificația liniei punctate din interiorul curții. Așa cum este desenată, dublând conturul

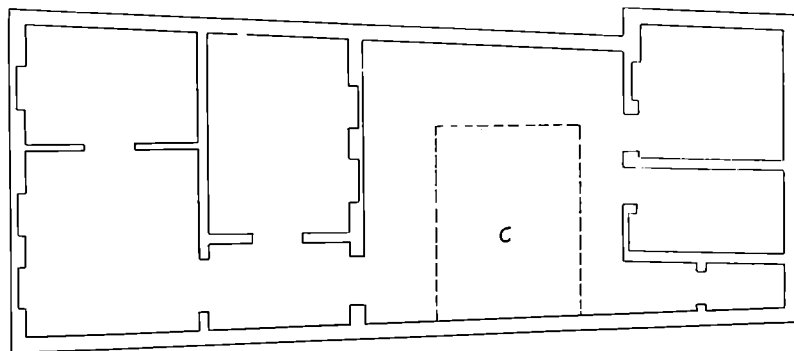


Fig. 3

curții la o distanță prea mare de pereți pentru a presupune că este vorba de proiecția streașinei, ar părea că ea reprezintă un portic ce înconjoară curtea interioară. Acest element rar întâlnit în arhitectura noastră civilă, în programele de locuințe, ar împrumuta planului descris o notă de inedit deosebit de interesantă.

Fig. 4. reprezintă planul unei case nu prea mari, numai cu parter, dar dotată cu toate dependențele și anexele.

Nucleul principal, locuința propriu-zisă, este amplasat la stradă, cu intrarea prin curte. Locuința se compune din trei camere mari ce cuprind între ele holul principal, a cărui origine de « tindă » este vădită, dar care a căpătat o lungime foarte mare, probabil pentru a servi drept « salon » de primire.

Din același hol, au acces două piese mici, ale căror funcțiuni sînt greu descifrabile și un culoar strîmt, ce stabilește legătura cu dependențele. Acestea au o prispă lungă

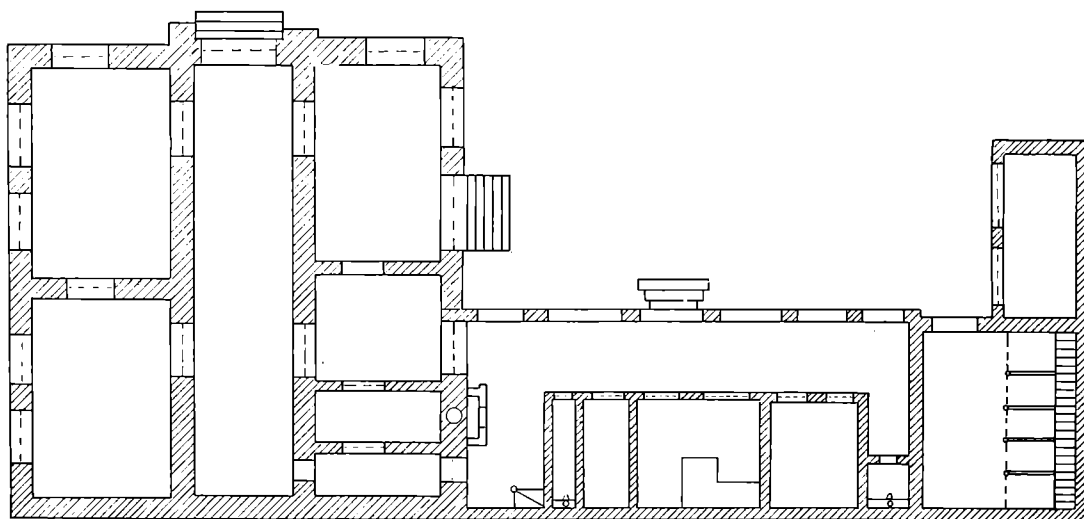


Fig. 4

ce face legătura pe toată lungimea fațadei lor spre curte și se termină printr-un mic « décroche » în dreptul peretelui ce le desparte de ultimele anexe, grajdul și remiza de trăsură.

Dintre piesele ce compun dependențele, se pot identifica : o bucătărie destul de amplă, cu două încăperi de o parte și de alta, două « umblători », precum și grajdul și remiza pentru trăsur.

Caracterul mai pretențios al acestei case bucureștene se vedește nu numai în amploarea planului, dar și în câteva detalii, ca : înălțarea nivelului pardoselii parterului destul de mult peste nivelul curții, zidurile groase ale corpului principal, pilaștrii masivi ce flanchează intrarea și care presupun o tratare mai deosebită a fațadelor etc.

Fig. 5 (a, b, c) reprezintă un program civil mai deosebit, o locuință boierească dezvoltată pe trei niveluri.

Din păcate, desenul incorect al celor trei planuri face foarte dificilă o analiză exactă a funcțiunilor. În schimb, sistemul constructiv, care este mai bine pus în evidență, denotă câteva caractere deosebit de interesante și specifice arhitecturii românești din epoca respectivă.

a) Nivelul inferior, caracterizat prin ziduri foarte groase, adăpostea, desigur, camerele de serviciu și pivnița cu răsuflători. Cuprindea trei încăperi mai mici, un culoar de legătură

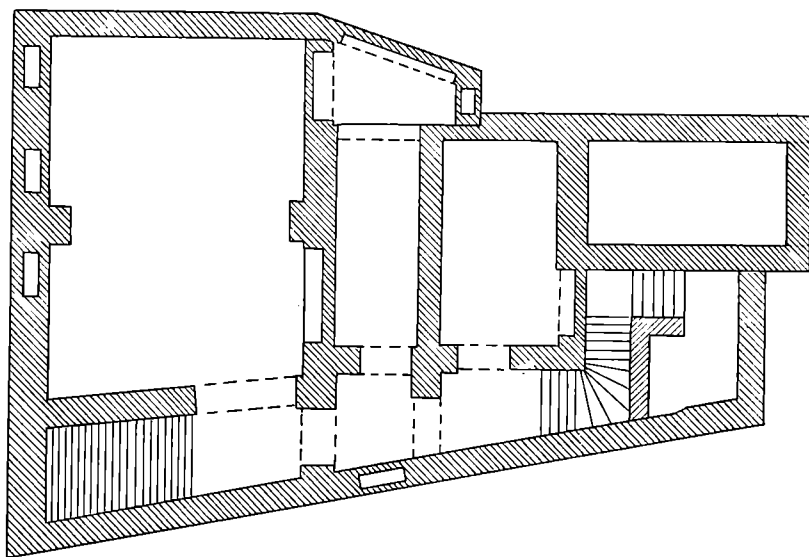


Fig. 5 a

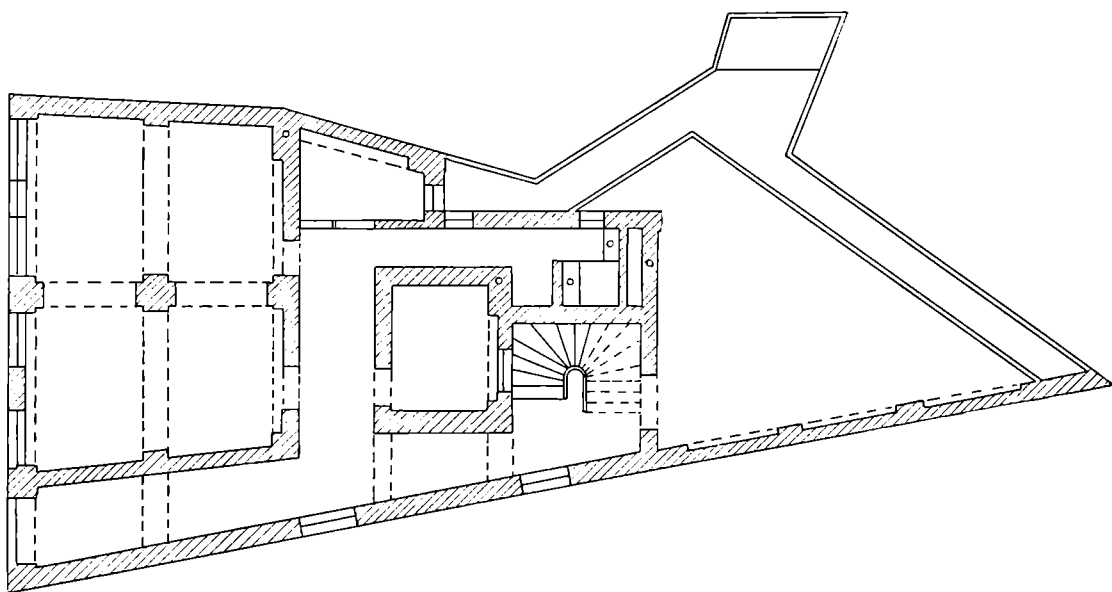


Fig. 5 b

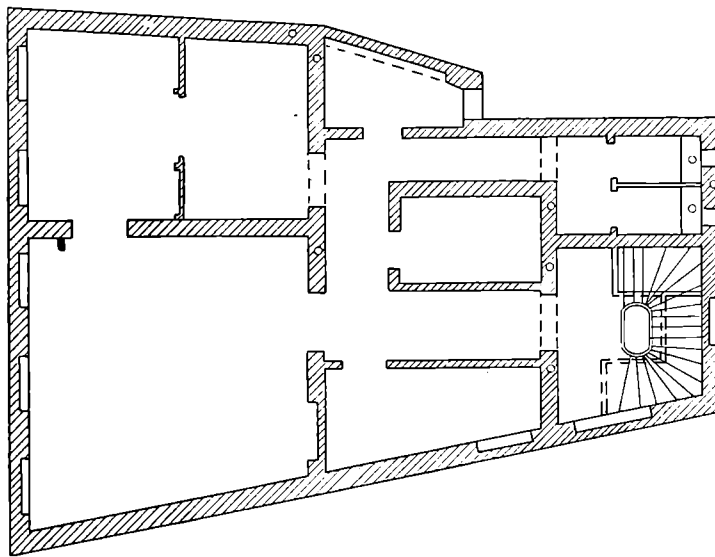


Fig. 5 c

longitudinal, cu acces la casa scării, și o pivniță mare, la care prezența mediană a doi pilaștri masivi sugerează acoperirea cu o boltă cilindrică, întărită median de un arc dublou foarte puternic.

b) Analizînd planul nivelului următor, înțelegem necesitatea întăririi bolții de dedesubt cu un arc puternic, căci, deși încăperea principală a acestui nivel are aproximativ aceleași dimensiuni, în plan, ca cea de dedesubt, din cauza suprapunerii ultimului nivel care are două camere în loc de una, despărțite cu un perete ce trebuia neapărat să capete o susținere, acoperirea încăperii principale de la nivelul 2 a fost rezolvată astfel: pe contur, zidurile s-au subțiat, dar au primit trei întărituri (pilaștri), două la colțuri și una mediană.

Liniile punctate marchează, desigur, prezența unor arce dublouri, necesare susținerii bolților. După felul în care sînt dispuse aceste arce, încăperea se pare că era boltită cilindric sau Avella.

Pilastrul central, pe care sprijină cele două arce dublouri laterale, a fost necesar pentru realizarea unui reazem intermediar al bolților, în scopul obținerii unei singure încăperi. Astfel, acest pilastru central, care preia jumătate din întreaga încărcare de deasupra, a trebuit, la rîndul său, să-și descarce greutatea pe un element constructiv la nivelul inferior. Puternicul arc dublou, de care am amintit la descrierea nivelului 1, joacă tocmai acest rol: el primește, la cheie, încărcarea stîlpului de deasupra, pe care o transmite celor doi pilaștri angajați în zidurile opuse.

Caracterul important al acestui nivel, care era, ca de obicei, etajul « nobil » (unde locuiau stăpînii), se vedește și în faptul că și coridorul de legătură cu scara avea unele arce sau bolți. Cît privește scara, aceasta pare a fi rezolvată cu multă pricepere între diferitele nivele.

c) Ultimul nivel, ce constituie catul locuinței propriu-zise, cuprinde cîteva încăperi majore și dependințele.

Planurile descrise mai sus confirmă existența categoriilor diferite de locuințe, de care am vorbit în partea I a lucrării.

VECHI PODOABE DE AUR ÎN COLECȚIILE CABINETULUI NUMISMATIC AL ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

de MIHAI GRAMĂTOPOL și RĂZVAN THEODORESCU

Răspunzând inițiativei Cabinetului Numismatic al Academiei Republicii Socialiste România¹ de a publica sistematic valoroasele colecții adunate vreme de aproape un secol și îmbogățite substanțial în anii din urmă, ne vom îndrepta atenția în paginile ce urmează asupra unor piese în care, aproape de fiecare dată, meșteșugul prelucrării aurului s-a îmbinat armonios cu fantezia și inspirația artistică. Ne-am oprit exclusiv asupra podoabelor făurite din acest metal prețios întrucât am socotit — cu deplină justețe, credem — că tocmai în categoria de bijuterii menționată sînt mai bine și mai unitar reprezentate toate perioadele artei prelucrării metalului în antichitate, începînd cu mileniul al II-lea î.e.n. pînă în epoca romano-bizantină.

O caracteristică a materialului prezentat este ineditul său, punîndu-se astfel pentru prima dată în circuitul științific o colecție bogată ca număr și varietate cuprinzînd unele exemplare remarcabile ce se adaugă cunoștințelor noastre despre podoabele antice.

La baza colecției de care ne ocupăm stau trei fonduri deosebite. Cel mai de seamă este acela provenit din donația Ing. Constantin Orghidan, făcută Academiei Române în 1944 și care reprezintă majoritatea pieselor. Proveniența lor nu este cunoscută, colecționarul obișnuind să achiziționeze prin reprezentanții săi la toate marile vînzări publice din străinătate sau să intre în legături cu anticarii occidentali cărora le erau cunoscute gustul și priceperea sa, dublate de largi disponibilități materiale. Mult mai restrîns, dar însemnat din punctul de vedere al locului de descoperire al obiectelor, este fondul provenit din colecția Băncii Naționale, transferat Academiei. Din acesta face parte, de pildă, tezaurul de la Suluc — Dobrogea (nr. 124—127).

În afara celor două fonduri, considerate închise, ne-am referit aci și la un al treilea, reprezentînd colecția propriu-zisă a Academiei, fond deschis și în continuă creștere, îmbogățit prin importante achiziții recente cum ar fi, de pildă, podoabele din inventarul unui mormînt de la Tomis (nr. 102 și 110).

★

Cele peste 150 de vechi podoabe de aur păstrate în colecțiile Cabinetului Numismatic oglindesc în chip fidel principalele etape de înflorire ale artei prelucrării acestui metal prețios de la începutul mileniului al II-lea î.e.n. pînă dincolo de mijlocul primului mileniu al erei noastre. Cu alte cuvinte este reprezentată aici arta aurului din vremea bronzului, din perioada veche greacă, din epocile elenistică, romană și romano-bizantină, prin piese a căror valoare artistică conferă acestui tezaur de la București o însemnatate deosebită.

Provenite majoritatea, cu mare probabilitate, din regiunea mediteraneană și din aceea balcanică, numeroasele piese de podoabă — cercei, inele, coliere, brățări — reprezintă

¹ Ne facem o plăcută datorie din a mulțumi și pe această cale tov. Octavian Iliescu șeful Cabinetului Numismatic al Academiei Republicii Socialiste România, pentru bună-

voința cu care ne-a făcut accesibil materialul ca și pentru întreg sprijinul acordat în studierea și valorificarea acestuia.

tipuri cunoscute și de largă circulație în lumea veche, din Italia pînă în regiunea nord-pontică și din aceea carpato-dunăreană pînă în insulele arhipelagului grecesc și în Asia Mică.

Prima epocă ilustrată, de altfel și cea dintîi ce cunoaște în chip curent podoabe de metal obișnuit sau prețios, este aceea a bronzului (mileniul II î.e.n.). Inelele de buclă (așa numitele « Lockenringe »: nr. 6—17) ce constituie podoabe predilecte ale vremii, separate sau dispuse în lanțuri, cerceii și brățările datînd din această vreme se întîlnesc în forme ce variază prea puțin atît în Grecia miceniană cît și în culturile contemporane și înrudite ale bronzului european, în centrul continentului, în regiunea Dunării, pînă în Cuban. Este cunoscut faptul că într-o epocă de deosebită înflorire a metalurgiei aurului, în faza de trecere de la epoca bronzului la prima epocă a fierului (secolele XI—IX î.e.n.), metalul prețios din belșug aflat în spațiul carpatic, în Transilvania, a constituit o materie primă din care s-au făurit podoabele ce-au circulat în aria atît de vastă mai sus indicată, prin schimb în primul rînd (unele piese avînd chiar o funcție de semne premonetare ²), ca și prin alte legături culturale multiple.

Cele două epoci ale fierului european — Hallstatt (sec. XI—V î.e.n.) și La Tène (începînd cu sec. V î.e.n.) — stînd ca și lumea bronzului sub înrîurirea directă a formelor cultural-artistice ale sudului mediteranean, mai precis sub influența Greciei epocilor arhaică, clasică și elenistică, — au cunoscut o particulară înflorire a artei prelucrării metalelor prețioase (este cazul, de pildă, al La Tène-ului dacic vestit pentru podoabele sale de argint).

Varietatea tipurilor de podoabe în epocile arhaică, clasică și mai cu seamă în aceea elenistică, constituie una dintre trăsăturile caracteristice artei aurului în lumea greacă. În colecțiile Cabinetului Numismatic piesele datate în vremea elenistică (sec. IV—I î.e.n.) se numără printre cele mai reușite exemplare. Cerceii terminați cu capete de leu, țap sau lup (nr. 32—40) se înscriu într-o categorie de bijuterii foarte larg răspîndite pe un teritoriu ce merge din Sicilia, prin Balcani pînă în Crimeea, ilustrînd gustul și viziunea estetică a unei epoci în care un nou val de influență a Orientului — reprezentat aci de protomele animaliere — venea să îmbogățească repertoriul de motive al artei grecești ³. Cerceii terminați cu Eros, constituie de asemenea un tip de podoabă frecvent în lumea mediteraneană începînd cu secolele IV—III î.e.n. ⁴ cînd predilecția pentru această divinitate ca și înclinația, oarecum barocă, spre o decorare cît mai amplă și mai minuțioasă a bijuteriilor, puteau da exemplare ca perechea de cercei nr. 42, de o execuție greu de depășit. Diadema (nr. 48) — o realizare artistică ce poate rivaliza cu piese similare din marile muzee, cu eflorescența sa de motive vegetale și antropomorfe caracteristice epocii —, alături de alte piese de podoabă, întregeste tabloul artei aurului în perioada elenistică.

Cele mai numeroase piese din colecțiile Cabinetului Numismatic — cercei și inele în primul rînd — aparțin epocii romane și celei romano-bizantine, ilustrînd dezvoltarea artei aurului în primele șapte veacuri ale erei noastre.

Împletirea moștenirii elenistice manifestată în motive, în tehnică și chiar în unele tipuri de podoabe, cu influențele lumii stepelor și ale Orientului, cu vădite tendințe spre policromia obținută prin încastrarea pietrelor prețioase și semiprețioase ⁵, a dat naștere unor exemplare de o reușită artistică deosebită între care putem număra și unele dintre piesele pe care le publicăm (nr. 93, 106), exemplare ce exprimă sugestiv luxul și fastul specifice artei aulice romane tîrzii și romano-bizantine ⁶. Circulația pieselor de podoabă în secolele III—VII în cadrul imperiului și dincolo de hotarele acestuia, în lumea populațiilor migratoare germanice, răsăritene sau slave, imitarea celor mai reușite exemplare în atelierele provinciale romane și mai apoi bizantine din Egipt, Siria, Asia Mică sau în acelea ale regiunii nord-pontice, au determinat, așa cum bine se știe, o orientare generală a gustului

² B. MITREA, în *Dacia*, VII—VIII, 1937—1940, p. 147—158.

³ R. A. HIGGINS, *Greek and Roman Jewellery*, London, 1961, p. 162—163. (Alte motive întîlnite: capete de ciine, lînx, tîgru).

⁴ HIGGINS, *op. cit.*, p. 155.

⁵ Pentru istoricul stilului policrom vezi M. ROSTOV-TZEF, *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, 1922, p. 181 și urm.

⁶ ALOIS RIEGL, *Industria artistica tardoromana*, Firenze, 1953, p. 247 și urm.

spre aceste podoabe făurite din metal prețios și pietre colorate, gust ce avea să se accentueze în cursul epocii prefeudale pe întreg cuprinsul continentului.

O cât mai justă datare și încadrare cultural-artistică a bijuteriilor și în acest fel, totodată, sublinierea apartenenței pieselor ce le publicăm la diferite categorii de podoabe, comune mai multor regiuni în antichitate, le vom încerca în cele ce urmează, o dată cu descrierea succintă a fiecărui exemplar.

EPOCA BRONZULUI

a) CERCEI

1. Cercel ovoidal, gol în interior, cu extremitățile foarte apropiate, înălțate și subțiate. Dobrogea. (B 2, 18 mm, 12,09 gr, I/1).

2. Doi cercei cu corpul semilunat prezentînd o umflătură pe care se disting muchii, cu bara subțiată la extremitatea superioară (O2/52, 20 mm, 5,05 gr, I/2). Piesa are analogii în spațiul cipro-miceni (sec. XV—XII î.e.n.), forma fiind adoptată în epocile geometrică și arhaică (sec. X—VI î.e.n.) ca și în arta feniciană și cartagineză⁷.

3. Idem (O2/51, 21 mm, 4,97 gr, I/3).

4. Cercel obținut prin tragere, din bară circulară în secțiune (O2/66, 18 mm, 3,15 gr, I/4).

5. Cercel cu corpul semilunat format din patru spirale cuprinse între patru nervuri, toate subțindu-se spre extremitățile ascuțite (O1/13, 23 mm, 7,26 gr, VI/7). Are analogii, în perioada finală a bronzului în regiunile sudice, grecești, în mediul cipro-miceni⁸.

b) INELE ȘI INELE DE BUCLĂ

6. Inel de buclă cordiform din foaie îndoită, cu extremitățile mult întrepătrunse (O1/1, 36 mm, 9,78 gr, I/8). Acest tip de podoabă își găsește analogii, în metal prețios sau bronz, în Mesopotamia, la Troia, în Cuban, în Grecia, în culturile epocii bronzului din Europa est-centrală (Unetițe, Bjelo-Brdo) ca și pe teritoriul românesc (culturile Monteoru și Verbicioara și culturile bronzului transilvan), cunoscînd cea mai mare răspîndire spre mijlocul și în cea de a doua jumătate a mileniului II î.e.n.⁹

7. Idem (O1/2, 19 mm, 3,60 gr, I/7)¹⁰.

8. Două inele de buclă cordiforme din foaie îndoită, prinse între ele (O1/3, 23 mm, 5,57 gr, I/6).

9. Inel de buclă masiv, ornamentat cu zimți pe marginea exterioară, cu un rînd de granule pe marginea interioară și cu creștături pe corp. Extremitățile piesei sînt mult răsucite spre interior (O1/4, 18 mm, 9,03 gr, I/10 și VI/5). Decorația cu creștături este caracteristică și brățărilor de aur de la Săcueni și Acîș¹¹ datate în ultima fază a epocii bronzului.

10. Lanț format din trei inele de buclă masive cu extremitățile răsucite (O1/9, 34 mm, 22,65 gr, II/2).

11. Idem, (O1/10, 42 mm, 19,62 gr, II/1).

12. Lanț format din două inele de buclă masive cu extremitățile răsucite; una din piese poartă urmele baterii (O1/11, 32 mm, 21,01 gr, II/3).

13. Inel de buclă format dintr-o piesă cordiformă, masivă, obținută prin turnare, decorată cu granule și cu creștături pe marginile interioară și exterioară, căreia i-a fost

⁷ HIGGINS, *op. cit.*, pl. 12 H; cf. G. BECATTI, *Oreficerie antiche, dalle minoiche alle barbariche*, Roma, 1955, XL1/220 a, b, 222, 223.

⁸ BECATTI, *op. cit.*, XXII/104.

⁹ D. POPESCU, în *Materiale și cercetări arheologice*,

II/1956, fig. 118/3; 120/3, 6, 9, 11; E. ZAHARIA, în *Dacia* N.S. III, 1959, p. 109 și urm.; fig. 2/2, 3.

¹⁰ E. ZAHARIA, *op. cit.*, p. 107, și urm.; D. POPESCU, *op. cit.*, fig. 120/7, 8.

¹¹ D. POPESCU, *op. cit.*, p. 215.

înscrisă, prin sudare, o altă piesă de aceeași formă, nedecorată. Aceasta din urmă își găsește unele analogii în Transilvania și în Ungaria ¹². (O1/23, 29 mm, 12,95 gr, III/3).

14. Lanț format din 35 de inele de buclă din foaie, cordiforme, cu capetele mult întrepătrunse (O3/131, 530 mm, 135,15 gr, II/5). Inele de buclă prinse în lanț întâlnim și în cunoscutul tezaur de aur de la Șmig, datat în epoca mijlocie a bronzului ¹³.

15. Fragment de inel de buclă din foaie îndoită (O1/5, 15 mm, 1,32 gr, I/9).

16. Idem (O1/6, 19 mm, 2,16 gr, I/11).

17. Idem (O1/7, 22 mm, 2,70 gr, I/5).

18. Inel masiv format dintr-o spirală dublă cu muchiile rotunjite datorită utilizării (O1/16, 20 mm, diametrul 27 mm, 38,52 gr, III/1). Se datează în perioada de trecere de la epoca bronzului la prima epocă a fierului, găsindu-și analogii în Grecia pericadelor proto-geometrică și geometrică timpurie (sec. X – IX î.e.n.) ¹⁴.

19. Inel masiv deschis, cu creștături pe una dintre extremități (O1/14, 25 mm, 11,32 gr, III/2). Piesa a putut circula și ca semn premonetar în perioada de sfârșit a epocii bronzului când este cunoscută vehicularea în spațiul carpato-dunărean și mai departe a unor piese de podoabă, brățări și inele, produse din aurul transilvan ¹⁵.

20. Idem (O1/12, 20 mm, 7,87 gr, II/4).

21. Inel de buclă masiv, deschis, cu partea mediană îngroșată (O1/15, 13 mm, 4,55 gr, III/4). Are o analogie pe teritoriul țării noastre la Cacova ¹⁶.

c) BRĂȚĂRI

22. Brățară în formă de spirală din sîrmă torsionată cu muchiile ascuțite și cu extremitățile îndoite. Forma actuală a fost obținută printr-o deformare ulterioară (O1/17, 36 mm, 13,74 gr IV/1).

23. Brățară din platbandă torsionată (cu excepția extremităților), cu muchiile ascuțite (O1/20, 65 mm, 20,01 gr, IV/2).

24. Brățară în formă de tiară cu 12 proeminente lucrate « au repoussé »; piesa are o bordură perlata continuă lucrată în aceeași tehnică, iar la fiecare extremitate este prevăzută cu cîte două orificii perforate prin străpungere ¹⁷ (O1/25, 64 mm, diametru 62 mm, 39,93 gr, IV/3).

25. Idem (singura deosebire constă în faptul că partea supraînălțată a brățării a fost tăiată ulterior în unghi obtuz) (O1/26, 42 mm, diametru 60 mm, 44,98 gr, IV/4).

d) ALTE PODOABE

26. Perlă tubulară și bitronconică din foaie de aur cu ornamente granulate, liniare și triunghiulare (O2/80, 28 mm, 2,67 gr, XI/6). Piesa își găsește, ca formă și ca decorație, unele analogii în Grecia epocii minoice (sfîrșitul mileniului III î.e.n. – mileniul II î.e.n.) ¹⁸.

EPOCA FIERULUI

27. Fragment de colier hallstattian format din 10 cercei și un inel, ornamentate cu striuri și filet, cu motive variate orizontale și oblice (O1/22, 22,50 mm, 43,02 gr, V/1). Are analogii în Hallstatt-ul timpuriu din Transilvania (Brăduț, Apoldul de Sus, Tăuteu) ¹⁹.

¹² E. ZAHARIA, *op. cit.*, fig. 7/9.

¹³ D. POPESCU, *op. cit.*, fig. 124 și p. 209.

¹⁴ HIGGINS, *op. cit.*, pl. 13 B.

¹⁵ B. MITREA, *op. cit.*, p. 150; cf. O. ILIESCU, în *Caiet selectiv* ... BA R.S.R., 12, 1965 (vezi planșe).

¹⁶ D. POPESCU, *op. cit.*, fig. 121/2.

¹⁷ Pentru sistemul de decorare vezi J. DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, Paris, 1924, vol. II. fig. 77; pentru formă, analogii în vol. III, fig. 256/5.

¹⁸ HIGGINS, *op. cit.*, p. 63, fig. 8; pl. 2C.

¹⁹ D. POPESCU, *op. cit.*, fig. 138/1–8; fig. 140/1, 3–7.

În ceea ce privește inelul și cerceii care compun colierul pot fi considerate și drept monete anulare sau inele de buclă ²⁰.

28. Brățară La Tène obținută prin batere, cu extremitățile înfășurate pe bara propriu-zisă și terminate în spirală (O1/24, 70 mm, 32,54 gr, V/2). Este un tip de podoabă cunoscut în întreaga Europă în faza târzie a celei de-a doua epoci a fierului din Gallia până în Dacia. Pe teritoriul acesteia apar piese similare la Remetea și Cerbel ²¹, iar în Moldova vecină la Poiana ²², în vremea de maximă înflorire a artei argintului dacic, fiind contemporane cu vestitele brățări cu capete de șerpi.

EPOCA GREACĂ

a) CERCEI

29. Cercele cu corpul semilunat cu trei mici inele, două dintre ele servind la atașarea a patru lanțuri din fir împletit cu perlă de aur la extremități, iar al treilea pentru atașarea unei plăci cu două perle de aur la o extremitate. Corpul propriu-zis al cercelului este decorat cu filigran, iar capetele semilunei sînt înfășurate în fir (O2/78, 45 mm, 6,18 gr, VI/6). Acest tip de podoabă își găsește analogii în perioada arhaică și clasică greacă (sec. VI—V î.e.n., la Kerki ²³, Eretria ²⁴, Duvanlj ²⁵) ca și în arta feniciană și cartagineză ²⁶. Tipul va fi întâlnit, cu unele modificări, în perioada elenistică ²⁷.

30. Cercele semilunat cu corpul în formă de « coșuleț », ornamentat « au repoussé » cu granulație conică; la extremitățile corpului propriu-zis se află câte un lăcaș înconjurat de un cerc perlat (O1/29, 22 mm, 3,87 gr, VI/2).

31. Cercele semilunat cu corpul din foaie și extremitățile suprapuse. Capetele semilunei sînt înfășurate în fir, iar mijlocul este mărginit la partea superioară și inferioară de câte un rînd de granule (O2/61, 17 mm, 3,08 gr, VI/4).

32. Cercele cu bara din fir răsucit în jurul unui alt fir, terminat cu un cap de leu care are gura deschisă și gîtul decorat cu motive perlate și filigranate (O1/36, 19 mm, 4 gr, VII/6). Acest tip de podoabă are o largă răspîndire la sfîrșitul sec. IV î.e.n. și în sec. III î.e.n. în întreaga lume elenistică (vezi introducere), exemplare similare fiind descoperite la Salonic, Amphipolis ²⁸, Syracuza ²⁹, Odessos ³⁰ (Varna) și Mal-Tepe ³¹ în Bulgaria.

33. Cercele cu bara din fir răsucit în jurul unui alt fir, terminat cu un cap de țap cu gura deschisă, coarnele răsucite și gîtul decorat cu motive perlate și filigranate (O1/34, 19 mm, 2,18 gr, VII/9). În ceea ce privește datarea și răspîndirea, piesa intră în categoria în care se înscrie și nr. 32.

34. Cercele cu bara din fir răsucit în jurul unui alt fir, terminat cu un cap de lup cu gura deschisă și gîtul decorat cu motive perlate și filigranate (O1/35, 16 mm, 1,42 gr, VII/12). În ceea ce privește datarea și răspîndirea piesa intră în categoria în care se înscriu nr. 32 și 33.

35. Cercele identice cu nr. 32 (O1/37, 19 mm, 4,28 gr, VII/3).

36. Cercele identice cu nr. 33 (A/39, 19 mm, 3,07 gr, VII/5).

37. Cercele cu bara simplă terminat cu cap de leu, avînd detalii incizate; în bot poartă inelul pentru prinderea celeilalte extremități a barei terminată cu o perlă de aur (O3/95, 19 mm, 3,07 gr, VII/8), sec. IV—III î.e.n.

²⁰ Ibidem, p. 227.

²¹ V. PÂRVAN, *Getica*, 1926, fig. 372/9 și 378; p. 542, 543.

²² RADU și ECATERINA VULPE, în *Dacia*, III—IV, 1927—32, fig. 110/17.

²³ BECATTI, *op. cit.*, LXXV/293 a și b; 294 a și b; cea mai bună analogie la HIGGINS, *op. cit.*, pl. 25 A.

²⁴ BECATTI, *op. cit.*, LXXV/295 a și b.

²⁵ B. FILOV, în *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare*, VII, 1932—1933, fig. 45/3, 8.

²⁶ BECATTI, *op. cit.*, XLI/221.

²⁷ Ibidem, C/381 a și b; 382 a și b pentru exemplare din secolul IV î.e.n. la Tarent.

²⁸ *Balkan Studies*, II, 2, 1961, pl. 8/20.

²⁹ HIGGINS, *op. cit.*, pl. 47 C.

³⁰ TH. IVANOV, în *Bulletin de la Société archéologique à Varna*, X, 1955, pl. I/1.

³¹ *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare*, XI, 1937, fig. 30/1—5.

38. Cercel (cu titlul aurului foarte scăzut) din bară torsionată, terminat cu cap de leu lucrat din foaie sudată cu detalii șterse și decorație filigranată (A 40, 18 mm, 1,01 gr, VII/2). Sec. IV—III î.e.n.

39. Idem, (A 43, 17 mm, 0,89 gr, VII/11).

40. Cercel cu bară în muchii terminat cu cap de leu, lucrat din foaie sudată (A 42, 15 mm, 1,01 gr, VII/10). Sec. IV—III î.e.n.

41. Doi cercei cu bară din fire răsucite terminată cu câte un Eros cu alabastron și phiale (O2/71, 19 mm, 8,39 gr, VII/1). Cerceii își găsesc analogii în perioada elenistică în regiunea nord-pontică și în alte părți din lumea greacă³² (vezi introducere).

42. Doi cercei cu câte un Eros ieșind din cornul abundenței, ținând într-o mână un alt corn al abundenței, iar în cealaltă mână o pateră. Cornul cel mare este lucrat în filigran și granulație (strugurii, florile, rodiile) și din placă (frunza de viță). Aripile și pieptul fiecărui Eros sînt decorate cu filigran, iar părul este lucrat prin granulație. Închiderea fiecărui cercel se face printr-un racord cu « charnière ». (O1/39, 31 mm, 7,36 gr, cercelul cu Eros ținînd în mîna dreaptă patera și în cea stîngă cornul; O1/40, 31 mm, 7,30 gr, cercelul cu Eros ținînd în mîna stîngă patera și în cea dreaptă cornul; VIII).

43. Doi cercei cu bară formată din două fire torsionate alăturate prin sudare, terminate la una dintre extremități cu un disc din foaie prelucrat aparte și sudat apoi barei cercelului. Între fire se află o nervură decorată cu pseudogranulație (O2/47, 20 mm, 5,98 gr, VI/1). Sec. III—II î.e.n.³³

44. Doi cercei cu « charnière », în formă de șarpe mușcîndu-și coada. Partea din față este emailată în albastru. Gura șarpelui primește printr-un orificiu cealaltă extremitate a cercelului. (O2/46, 15 mm, 2,32 gr, XVI/8). Cercei cu capete de șerpi se întîlnesc în perioada elenistică și continuă în epoca romană, fiind descoperite asemenea exemplare la Pompei și Herculaneum (sec. I e.n.)³⁴. În ceea ce privește procedeul combinării emailului cu metalul el era curent în perioada elenistică și mai tîrziu, în Asia Mică și în Siria³⁵.

b) BRĂȚĂRI

45. Două brățări din foaie avînd o extremitate îndoită în buclă obținută prin întoarcerea foii și sudarea capătului liber la rest. Bucla este decorată cu granule și cu trese care sînt făcute din două fire torsionate alăturate prin sudare. Pe margini brățara are lucrat un ornament în dublu cordon de împletitură sudat la foaia propriu-zisă. (O1/18, diametrul 54 mm, 3,88 gr; O1/19, diametrul 47 mm, 2,25 gr; bucla ruptă a ultimului exemplar A 57, 24 mm, 1,62 gr; X/1).

Aceste brățări își găsesc similitudini în piese din col. Stathatos și în altele, descoperite în Tracia (Nesebar) în sec. III î.e.n.³⁶, avînd prototipuri mai vechi în Italia etruscă de unde se pare că s-au exercitat unele influențe asupra atelierelor din Balcani.

c) ALTE PODOABE

46. Ac de păr în formă de floare cu șase petale, cu centru mărginit de un rînd de pseudo-perle. (A 56, 48 mm, 2,68 gr, XI/7). Bijuterii de acest tip apar în regiunea egeeană încă în perioada minoică³⁷, dar este foarte probabil ca piesa noastră să aparțină unei epoci mai tîrzii.

³² HIGGINS, *op. cit.*, p. 164, și pl. 47 F; pag. 166 și pl. 48 F; cf. F. H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery, Greek, Etruscan and Roman, British Museum*, London 1911, XXXII, nr. 1887.

³³ BECATTI, *op. cit.*, CXII/418 a și b; cf. MARSHALL, *op. cit.*, XLIV, nr. 2246 asemănător.

³⁴ HIGGINS, *op. cit.*, p. 190 și pl. 62 D.

³⁵ ROSTOVITZ, *op. cit.*, p. 182.

³⁶ P. AMANDRY, în *Collection Hélène Stathatos*, III, Strasbourg, 1963, XXIX/99—102 și p. 193. Identificarea acestor bijuterii ca brățări e privită cu oarecare rezervă de către unii cercetători.

³⁷ HIGGINS, *op. cit.*, pl. 2 B.

47. Pectoral romboidal din foiță de aur avînd în centru un cap de leu lucrat prin impresiune, cu volumele feții bine precizate. Reprezentarea zoomorfă este înscrisă într-un cerc liniar încadrat de două palmete ionice, totul într-un chenar de cercuri tangente. (O3/132, lungime 123 mm, lățime 47 mm, 2,43 gr, IX/1). Această piesă de podoabă de veche tradiție miceniană se datează probabil la sfîrșitul secolului VI și începutul secolului V î.e.n., palma de pe piesa noastră găsindu-și cele mai apropiate analogii în jurul anului 470 î.e.n.³⁸

48. Diademă din foiță de aur cu reprezentări de motive vegetale lucrate prin impresiune: în centru un bulb și o palmetă de acant cu lujeri dezvoltati lateral într-un traseu elegant. De o parte și de alta a palmei centrale se află cite un Eros cythared (cel din dreapta aproape distrus), iar pe lujeri cite două păsări așezate fiecare în fața uneia dintre reprezentările antropomorfe. (O3/92, lungime 225 mm, lățime 50 mm, 5,50 gr, IX/2). Piesa își găsește apropiate analogii într-o diademă de la Metropolitan Museum (New-York) datată la sfîrșitul sec. IV î.e.n.³⁹, de o execuție apropiată, și într-o altă diademă de la Louvre (Paris)⁴⁰. Analogia cu exemplarul de la New York pe care unii cercetători (Becatti) îl cred de proveniență microasiatică, ne poate duce cu gîndul la o apartenență similară pentru piesa de la București.

49. Inel cu chaton romboidal longitudinal decorat cu granule de aur în formă de ciorchine; aceeași decorație o are și partea superioară a barei inelului, spre chaton (O2/70, 23 mm, 4,07 gr, XVIII/1). Se poate data prin analogii de formă în sec. V î.e.n.⁴¹

50. Colier cu medalion, compus din patru lăncișoare prinse între ele prin șiruri de granule. Medalionul (diametrul 23 mm), reprezentînd capul Meduzei lucrat « au repoussé », este confecționat din foaie de aur circulară montată într-o ramă de aceeași formă decorată cu un cerc perlat între două cercuri lineare. Figura Meduzei este tratată cu îngrijire, scoțîndu-se în relief proeminențele arcașelor, sprîncenele, nasul, maxilarele. Părul e strîns pe frunte într-un smoc înălțat, iar cele două aripi ale capului sînt orientate spre spate și sumar tratate (O3/134, lungime 393 mm, lățime 7 mm, 42,18 gr, X/3). Medalioane decorate în aceeași tehnică cu capete feminine și de Meduze s-au descoperit în unele morminte din regiunea nord-pontică, făcînd parte din broșe, pandantive și coliere datate în sec. IV î.e.n. În aceeași epocă asemenea reprezentări apar pe monete ale unor însemnate centre de artă elenistică (Syracuză, Amphipolis)⁴².

51. Fragment de colier (?) reprezentînd un cap de felină (panteră ?) cu decorație filigranată pe gît; lăcașul aflat pe gîtul felinei și cele purtate în bot serveau pentru încastarea unor pietre, azi căzute (O3/98, 28 mm, 2,77 gr, X/2). Sec. IV—III î.e.n.

52. Porumbel cu o verigă de suspensie (provenind, cel mai probabil, de la un cercel) decorat cu filigran și cu almandină încastrată pe piept. Pasărea stă pe un pedestal decorat de asemenea cu filigran (O2/79, 23 mm, 2,70 gr, XI/5). Analogiile de cercei elenistici cu porumbel sînt numeroase și se pot data în sec. II—I î.e.n.⁴³

53. Cap de bou din foaie de aur (fragment de bijuterie greu de identificat). (A 47, 11 mm, 0,50 gr, XIV/1). Sec. IV—III î.e.n.⁴⁴

54. Cap de berbec din foaie de aur cu un inel în gură (fragment de bijuterie greu de identificat). (A 43, 17 mm, 0,81 gr, XIV/2). Sec. IV—III î.e.n.

55. 13 piese din foiță de aur provenind de la o diademă: cinci rozete cu un decor floral octolobat obținut prin impresiune cu tiparul, avînd mai multe perforații marginale pentru atașare; opt piese romboidale dintre care trei poartă urmele impresiunii unor denari romani republicani: la două piese se identifică aversul și reversul unui denar al lui Sulla⁴⁵,

³⁸ PAUL JACOBSTHAL, *Ornamente griechischer Vasen*, 1926—1927, p. 119, nota 206, pl. 140 b și p. 143.

³⁹ GISELA M. A. RICHTER, *A Handbook of Greek Art*, London, 1960, fig. 381, p. 259; cf. BECATTI, *op. cit.*, LXXXVI/348 și p. 190—191 unde piesa e datată în sec. III î.e.n.

⁴⁰ FONTENAY, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris, 1887, p. 385.

⁴¹ F. H. MARSHALL, *Catalogue of the Finger Rings, Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities, British Museum*, London, 1907, XXIII/905; pentru formă vezi

și BECATTI, *op. cit.*, H/3.

⁴² P. AMANDRY, *op. cit.*, fig. 124 și pl. XXXIII; aceeași datare (sec. IV—III î.e.n.) la BECATTI, *op. cit.*, CXVI/429.

⁴³ P. AMANDRY, *op. cit.*, fig. 123; vezi și FONTENAY, *op. cit.*, p. 108—109; MARSHALL, *op. cit.*, London, 1911, XXXIII, nr. 1919.

⁴⁴ BECATTI, *op. cit.*, XCIV/366 a.

⁴⁵ E. A. SYDENHAM, *The Coinage of the Roman Republic*, London, 1952, nr. 760.

ceea ce asigură datării întregii diademe un *terminus ante quem* în secolul I î.e.n. (mai precis la 82–81 î.e.n.). (O3/90, diametrul unei piese 26 mm, 2,32 gr, XIX/1).

56. Bijuterie (pandantiv?) din bară de secțiune romboidală, cu extremitățile spirali-forme decorate cu granule. În interior i s-a sudat un fir de aur cu extremitățile de asemenea spiraliforme, decorate cu câte o granulă (A 50, 16 mm, 1,60 gr, VII/4).

57. Cercele masiv din bară trasă. O porțiune a barei este ornamentată cu mici granule simetric dispuse pe cele patru fețe laminate, iar spre mijloc și la unul dintre capete are înfășurată câte o foaie de aur. (A 36, 20 mm, 1,59 gr, VII/7).

EPOCA ROMANĂ ȘI ROMANO-BIZANTINĂ

a) CERCEI ⁴⁶

58. Cercele din sîrmă de aur cu o extremitate în buclă sudată avînd o mică spirală înfășurată pe fir. (A 17, 14 mm, 0,34 gr, XII/1). Această piesă, ca și toate cele ce urmează pînă la nr. 76 inclusiv, au o circulație curentă în lumea romană în secolele III–IV, cu unele analogii și în descoperiri de pe teritoriul țării noastre, în Dobrogea ⁴⁷.

59. Cercele din sîrmă de aur cu o extremitate în buclă sudată (A 18, 17 mm, 0,61 gr, XII/2).

60. Idem, deformat (A 19, 19 mm, 0,42 gr, XII/3).

61. Cercele din sîrmă de aur cu o extremitate în buclă sudată avînd înfășurată o mică spirală din sîrmă de aur; cealaltă extremitate a cerceului e făcută cîrlig prin îndoire. De corpul piesei e suspendată o verigă din sîrmă de aur cu extremitățile libere (A 20, 13 mm, 0,67 gr, XII/4).

62. Idem, fără verigă suspendată (A 21, 14 mm, 0,61 gr, XII/5).

63. Idem (A 22, 14 mm, 0,56 gr, XII/6).

64. Idem, ambele extremități fiind în buclă (A 23, 13 mm, 0,58 gr, XII/7).

65. Idem (A 24, 14 mm, 0,80 gr, XII/8).

66. Idem (A 25, 15 mm, 0,81 gr, XII/9).

67. Idem (A 26, 14 mm, 0,92 gr, XII/10).

68. Idem (A 27, 15 mm, 0,99 gr, XII/11).

69. Idem (A 28, 15 mm, 0,74 gr, XII/12).

70. Idem (A 29, 12 mm, 0,81 gr, XII/13).

71. Idem (A 30, 18 mm, 1,80 gr, XII/14).

72. Idem (A 31, 19 mm, 1,96 gr, XII/15).

73. Idem, una dintre extremități fiind făcută cîrlig prin îndoire (A 32, 22 mm, 2,44 gr, XII/16).

⁴⁶ Ținînd seama de deslușirile arheologului Vasile Barbu care ne-a precizat proveniența din necropola romană tomitană a unora dintre podoabele de aur expuse în Muzeul Regional Dobrogea din Constanța, podoabe asemănătoare, dacă nu chiar identice unora din colecția ce o prezentăm, am putea presupune, eventual, aceeași proveniență și pentru unele dintre piesele romane — mai ales cercei — descrise în paginile ce urmează. Mulțumindu-i colegului Vasile Barbu și pe această cale pentru informații, dăm mai jos cîteva precizări cronologice pentru unele dintre piesele noastre, în lumina descoperirilor de la Constanța: piesa nr. 77 are analogii într-un mormînt din secolul III, iar piesa 79 își găsește similitudini cu un tip de cerce dintr-un mormînt datat la sfîrșitul secolului II și începutul secolului III; piesele nr. 87 au apropiate analogii într-o pereche de cercei din secolele III–IV, iar piesa 88 are antecedente într-un

tip ilustrat la Constanța de doi cercei din secolul III, în timp ce piesa nr. 90 comportă analogii cu doi cercei din secolele II–III; piesa nr. 101 are asemănare cu trei piese din necropola tomitană datate după context arheologic în secolele III–IV, iar piesa nr. 102, provenită chiar din Tomis își găsește apropieri în unele exemplare aflate în muzeul din localitate. În sfîrșit, înscriindu-se într-o altă categorie de podoabe, o amuletă descoperită într-un mormînt datat din secolul I pînă la jumătatea secolului II, amintește pînă la identitate de piesa nr. 121.

Profităm de citarea descoperirilor din Constanța pentru a aminti că în sala tezaurului din Muzeul Regional Dobrogea se găsesc analogii și pentru piesele helenistice de la nr. 32–40, deja descrise.

⁴⁷ PETRE AURELIAN, în *Dacia* VI, N.S., 1962, p. 241, fig. 3/6; p. 243, fig. 4/3 a, b; 5, 6.

74. Idem, ambele extremități fiind în buclă, de corpul piesei fiind prinsă o sîrmă de aur care servea, probabil, pentru suspendarea unei pietre sau a unei perle (A 33, 16 mm, 1,09 gr, XII/17).

75. Idem, lipsind sîrma de aur prinsă de corpul piesei; una dintre extremități este ornamentată cu o perlă de aur (A 35, 17 mm, 1,26 gr, XII/18).

76. Cercel cu o extremitate în buclă, iar cealaltă avînd sudate un scut cu umbo cu marginea perlată și un alt ornament în formă de ciorchine alcătuit din granule. (A 37, 18 mm, 1,61 gr, XVII/3). Ornamentul în formă de scut apare la o categorie de cercei romani din sec. II—III. Asemenea piese au fost descoperite în țara noastră la Noviodunum ⁴⁸, ca și în Bulgaria (unele piese avînd în plus și celălalt ornament, în formă de ciorchine) ⁴⁹.

77. Idem, fără ornamentul în formă de ciorchine (A 38, 19 mm, 1,23 gr, XVII/2).

78. Cercel cu ornament hemisferic sudat la bară. De aceasta este suspendat un fir de aur care susținea, probabil, o piatră. (O2/59, 13 mm, 0,94 gr, XVII/4).

79. Idem, fără fir de aur suspendat (O2/60, 14 mm, 0,92 gr, XVII/5).

80. Doi cercei cu disc mărginit de un rînd de granule și cu un ornament în formă de ciorchine obținut prin granulare (O2/41, 25 mm, 5,54 gr, XVI/9). Vezi nr. 77.

81. Doi cercei cu pandantiv format din cîte cinci pietre albastre, roșii și verzi suspendate pe un fir de aur (O2/42, 41 mm, 3,93 gr, XIII/4). Tipul respectiv face parte din categoria mai largă a cerceilor cu pietre tăiate și fațetate, frecvenți în lumea romană tîrzie, transmiși perioadei bizantine timpurii. Sec. IV—VII ⁵⁰.

82. Doi cercei cu pandantiv format din trei pietre și o perlă (piatră albastră, perlă, piatră albastră și verde), suspendate pe un fir de aur (O2/43, 37 mm, 4,44 gr, XIII/1). Sec. IV—VII.

83. Doi cercei cu cîte trei pandantive în formă de lanț, compuse din inelușe de foaie de aur sudată și terminate cu cîte două inele, o perlă de aur, o piatră verde și o perlă. Pandantivele în formă de lanț se atașează barei propriu-zise a cercelului prin trei inele sudate și ornamentate pe una din părți cu o perlă de aur. Una dintre extremitățile libere ale barei cercelului se termină și ea cu o perlă de aur (O2/44, 72 mm, 16,10 gr, XIII/3). Piese au analogie pînă la identitate într-un cercel din colecția Stathatos, datat în sec. VI—VII ⁵¹.

84. Doi cercei din bară trasă și îndoită, cu cîte o piatră verde-albăstrie aflată spre extremitatea subțire a piesei. (O2/45, 33 mm, 6,09 gr. XIII/5). Se datează, cel mai probabil, la începutul perioadei imperiale romane ⁵².

85. Cercel din bară de sîrmă trasă decorată cu incizii avînd la partea subțire un fir înfășurat (O2/74, 39 mm, 1,88 gr, VI/3).

86. Doi cercei cu medalion oval reprezentînd un cap de femeie lucrat în relief și înconjurat de un rînd de perle de aur. Totul este montat într-o placă de aceeași formă decorată cu filigran. Pe spate, bara din fir torsionat este atașată prin sudare. (O2/50, 17 mm, 3,54 gr, XVI/7). Busturi în relief mărginite de fir răsucit, analoge celor de pe piesele noastre, apar și pe inele romane din sec. III ⁵³, iar cercei cu figură umană în medalion lucrat din sardonix apar în aceeași epocă ⁵⁴.

87. Doi cercei cu pandantiv format din pietre verzi între care se află cîte o perlă din foaie de aur. La unul dintre cercei pandativul are în plus o piatră albastră (O2/54, 37 mm, 2,65 gr. XIII/2). Sec. III—IV.

88. Cercel format dintr-o rozetă în care e încastrată o almandină. De corpul piesei este atașată o altă almandină piriformă suspendată pe un fir de aur (O2/58, 32 mm, 2,25 gr, XVI/4). Partea superioară a bijuteriei are analogii perfecte în piese datate în sec. VI ⁵⁵.

⁴⁸ E. BUJOR, în *Dacia*, IV N.S., 1960, p. 534, fig. 5/1, 2.

⁴⁹ *Bulletin de la Société Archéologique Bulgare*, IV, 1914, p. 34, fig. 9; cf. HIGGINS, *op. cit.*, pl. 54 B (datează din sec. II).

⁵⁰ Vezi *Collection Hélène Stathatos*, III, Strasbourg, 1963 (se citează în continuare *Stathatos*), pl. XLII și XLIII.

⁵¹ *Stathatos*, III, pl. XLII/204; cf. H. PEIRCE et R. TYLER, *L'Art byzantin*, vol. II, Paris, 1934, pl. 176 și pl. 201 a (cu

patru pandantive); MARSHALL, *op. cit.*, LIV, nr. 2581—2582, aproape identice.

⁵² HIGGINS, *op. cit.*, pl. 54 F și H.

⁵³ BECATTI, *op. cit.*, CXLVI/518.

⁵⁴ *Bulletin de la Société Archéologique Bulgare*, V, 1915, p. 226, fig. 159.

⁵⁵ *Stathatos*, III, pl. XLIII/212.

89. Cercel cu o piatră verde încastrată într-un lăcaș dreptunghiular înconjurat de o foaie de aur ondulată prin ciocănire. Pe spatele lăcașului se află sudată bara cercelului (O2/64, 19 mm, 1,24 gr, XVI/5). Sec. IV—VII.

90. Cercel cu o extremitate în formă de placă trilobată avînd montate trei perle înconjurate de fir torsionat. Cealaltă extremitate, subțiată, se închide într-o perlă de aur. (O3/103, 24 mm, 5,20 gr, XVI/6). Sec. II—III.

91. Cercel compus dintr-o almandină încastrată în cadru de aur cu laturile ondulate și dintr-o piatră verde prinsă în prelungirea unei plăci foliforme de aur (O2/55, 32 mm, 4,17 gr, XVI/3). Piesa are analogii foarte apropiate ce se datează în sec. VI ⁵⁶.

92. Doi cercei cu perlă de aur la o extremitate a barei, o buclă pentru prinderea celeilalte extremități și cîte o almandină piriformă suspendată (O2/49, 26 mm, 2,77 gr, XVI/1). Sec. III—IV.

93. Doi cercei în formă de piramidă cu baza triunghiulară, avînd cele trei fațete decorate cu cîte un bust lucrat « au repoussé » încadrat într-un cîmp cu decor de granule și filigran. La cele trei colțuri ale bazei piramidei se află suspendate cîte o perlă (la unul din cercei, o perlă lipsă). Deasupra piramidei se află o « umbrelă » din placă de aur decorată cu granule și filigran, avînd suspendate pe margini cîte șapte perle. (O2/76, 35 mm, 4,92 gr; O2/77, 35 mm, 4,72 gr; XV). Forma triunghiulară este caracteristică unor cercei, decorați prin granulație și cu pietre încastrate, din lumea gotică nord-pontică a secolului IV ⁵⁷. Piesele noastre datează, cel mai probabil, din sec. IV—V.

94. Doi cercei cu cîte o piatră neagră încastrată într-un « coșuleț » din foaie de aur, cu o perlă la partea inferioară (O2/48, 29 mm, 4,19 gr, XVI/2). Sec. III—IV.

95. Cercel cu o extremitate răsucită în buclă și cu o perlă suspendată pe firul de aur atașat barei (A 52, 15 mm, 0,88 gr, XVI/13). Sec. II—IV.

96. Cercel cu o extremitate în buclă de care este atașată, pe un fir de aur, o perlă deformată (A 53, 17 mm, 0,64 gr, XVI/12). Sec. II—IV.

97. Cercel avînd la o extremitate o sferă din foaie de aur prinsă de bară printr-o buclă (O2/72, 39 mm, 4,38 gr, XVI/11). Cercei terminați cu sferă, sînt cunoscuți din perioada romană timpurie, reprezentînd o tradiție elenistică (sec. I î.e.n. — I e.n.) ⁵⁸

98. Idem. S-a păstrat doar sfera din foaie de aur și unele fragmente din sîrmă de aur. (O2/73, 22 mm, 3,79 gr, XVI/10).

99. Cercel cu o perlă și o piatră albastră fațetată suspendată pe un fir de aur cu noduri, totul atașat barei cercelului răsucite în cîrlig. (O2/67, 40 mm, 1,08 gr, XVI/7). Are analogii cu piese datate într-a doua jumătate a secolului II ⁵⁹.

100. Cercel din bară trasă cu o extremitate în spirală, iar cealaltă extremitate cu o perlă de aur și o placă triunghiulară pe care sînt sudate granule. În partea inferioară a cercelului, pe un fir sudat la bară se află perle și perle de aur. (O3/114, 64 mm, diametru 44 mm, 11,64 gr, XVII/6). Motivul triunghiului granulat apare la piese de podoabă bizantine timpurii, din sec. V sau de la începutul sec. VI ⁶⁰, constituind o moștenire a perioadei elenistice ⁶¹.

101. Cercel avînd suspendat de bară un trunchi de piramidă hexagonală din foaie de aur, decorat cu două șiruri de granule și o piatră albastră. (A 54, 21 mm, 3,57 gr, XVII/8). Piesa are analogii în podoabe de argint din perioada romană tîrzie ⁶².

102. Fragment de cercel de al cărui inel e atașat un fir pe care se află o perlă de aur, o almandină încastrată într-un lăcaș piriform și două perle naturale despărțite de o aglomerare de granule de aur. Tomis. (A VI/4, 34 mm, 2,80 gr, XVII/7). Sec. III—IV.

103. Cercel cu o extremitate în buclă sudată avînd alipit barei, tot prin sudare, un scut mărginit de un șir de granule, cu partea bombată în interior. Cealaltă extremitate

⁵⁶ Stathatos, III, pl. XLIII/211 și 213.

⁵⁷ E. Coche de la Ferté, *Antiker Schmuck* (Orbis pictus — Band 34 — Bern 1961), pl. IX/3.

⁵⁸ BECATTI, *op. cit.*, CXLIII/503.

⁵⁹ *Ibidem*, CLI/536 a și b.

⁶⁰ *Arheologia*, 2, 1963, fig. VII, p. 38. (este vorba de

un motiv întilnit la un colier de aur dintr-un tezaur descoperit lângă Varna); cf. *Bulletin de la Société Archéologique à Varna*, XIV, 1963, fig. 11, p. 73.

⁶¹ BECATTI, *op. cit.*, CXLIII/501 a și b.

⁶² ALOIS RIEGL, *op. cit.*, XVIII/9.

este îndoită de asemenea în buclă. De bară atîrnă un fir de aur, granulat, care servea, probabil, suspendării unei pietre sau unei perle pierdute (A 51, 17 mm, 1,17 gr, XVII/1). Vezi nr. 77.

104. Fragment de cercel format dintr-un fir răsucit la partea superioară în buclă, pe care se află două perle de aur, și un lăcaș din foaie de aur (piatra lipsă) (O2/69, 26 mm, 1,78 gr, XIV/6). Sec. III–IV.

105. Cercel semilunat decorat pe ambele fețe « au repoussé », și prin gravare, cu ornamente vegetale și cu o mască mediană purtînd diademă. De corpul cercelului este suspendată, pe fir de aur, o piatră verde (O1/38, 27 mm, 1,37 gr, XIV/4). Sec. IV–VI.

106. Doi cercei formați dintr-o placă triunghiulară cu nervură mediană granulată, o altă placă în formă de trunchi de piramidă decorată cu incizii, cu o piatră verde încastrată și două pandantive formate din două perle de aur și o perlă așezate pe un fir cu extremitatea granulată. Între placa triunghiulară și cea în formă de trunchi de piramidă, ca și între pandantive și cea din urmă, legătura este asigurată prin mici balamale (inele din foaie de aur orizontal dispuse) (O2/53, 42 mm, 9,60 gr, XIV/3). Sec. VI–VII.

107. Cercel de a cărui bară este suspendată prin două inele o placă patrată din foaie de aur cu chenar perlat purtînd încastrată o piatră verde. De partea inferioară a plăcii, prin inelușe, se află suspendate două almandine încastrate într-un lăcaș piriform din foaie de aur. (O2/62, 57 mm, 6,61 gr, XIV/5). Sec. VI–VII.

b) INELE

108. Chaton ovoidal lucrat prin turnare, reprezentînd în relief o Venus pieptănîndu-se (O3/100, 10 mm, 0,29 gr., XVIII/9). Se datează, cel mai probabil, în perioada romană timpurie.

109. Inel cu chaton oval așezat longitudinal, cu lăcaș pentru piatră (care lipsește) și cu o decorație geometrică. Reversul chaton-ului este decorat prin zgîrierea unui ornament în formă de frunză de iederă (O3/106, 21 mm, 4,86 gr, XVIII/3). Sec. II ⁶³.

110. Inel pentru două degete cu două lăcașuri pentru încastrarea pietrelor, flancate de cîte două perle de aur (într-un singur lăcaș se păstrează o almandină). Din punctul de tangență al celor două inele se ridică o tijă cu un al treilea lăcaș, fără piatră, flancat de două perle de aur. Tomis. (A VI/4, lungime 45 mm, lățime 24 mm, 8,12 gr, XVIII/5.) Sec. III–IV ⁶⁴.

111. Inel pentru falanga a doua, cu chaton dreptunghiular longitudinal și decor floral ajurat, avînd în centru un lăcaș oval pentru piatră (care lipsește). Inelul este decorat pe placa laterală și interioară cu cinci nervuri convergente. (O3/113, 24 mm, 29,19 gr, XVIII/2). Are apropiate analogii cu un inel cu decorație florală lîngă chaton, descoperit în Jugoslavia și datat cu monetă de la împăratul Aurelian (270–275) ⁶⁵.

112. Inel masiv cu bara traforată în formă de lujer făcînd corp comun cu chaton-ul ce poartă încastrată transversal o camee de agată – fond negru, relief alb – reprezentînd capul Meduzei din față (PGO 45, 27/24 mm, 14,39 gr, XVIII/4). Sfirșitul sec. III ⁶⁶.

113. Inel de copil, lucrat din foaie de aur imitînd masivitatea, cu bara făcînd corp comun cu chaton-ul care poartă încastrată longitudinal o camee din agată – fond negru, relief alb – reprezentînd o femeie drapată, în mers spre dreapta. (PGO 43, 22/19 mm, 4,52 gr, XVIII/12). Datează, probabil, din sec. II ⁶⁷.

114. Inel masiv de copil, cu două adîncituri reliefînd chaton-ul așezat longitudinal, care poartă încastrată o camee din agată – fond negru, relief alb – reprezentînd un bust de femeie drapat și coafat, spre dreapta (PGO 44, 19/17 mm, 3,95 gr, XVIII/10). Sec. III ⁶⁸.

⁶³ MARSHALL, *op. cit.*, London, 1907, XIX/732.

⁶⁴ *Ibidem*, XXI/842.

⁶⁵ EM. SPAJIC, în *Osječki Zbornik*, VI, 1958, p. 67;
la MARSHALL, *op. cit.*, VII/264, o piesă similară este datată

tot în sec. III.

⁶⁶ MARSHALL, *op. cit.*, XV/544.

⁶⁷ *Ibidem*, XIV/493, analogie nedatată.

⁶⁸ *Ibidem*, XV/532.

115. Inel masiv de copil, cu bară continuă mai lată în partea chaton-ului care poartă încastrată o piatră de jasp brun așezată longitudinal, reprezentînd pe Athena Alkis, în mers spre stînga (PGO 21, 19/19 mm, 6,01 gr, XVIII/6). Sec. III-IV⁶⁹.

116. Inel masiv cu bara trasă din chaton-ul care poartă încastrată o agată gravată, în trei straturi, reprezentînd capul lui Sol-Sarapis-Ammon, spre stînga (PGO 11, 24/27 mm, 27,33 gr, XVIII/7). Sec. III-IV⁷⁰.

117. Inel cu bara masivă decorată cu motive florale spre chaton-ul așezat orizontal; marginea acestuia este decorată cu creștături, iar piatra de serpentin încastrată reprezintă pe Zeus Nicephor pe tron, spre dreapta, cu vultur spre stînga, retrocefal (PGO 13, 25/25 mm, 13,31 gr, XVIII/11). Sec. IV⁷¹.

118. Inel cu bara filiformă decorată cu împletitură ca și marginea chaton-ului în formă de « écusson », așezat transversal, avînd încastrată o camee de sardonix translucid — relief alb lăptos, fond portocaliu — reprezentînd un cap de femeie din față. (PGO 30, 28/20 mm, 5,58 gr, XVIII/8). Sec. III-IV.

c) ALTĂ PODOABE

119. Colier compus din: două rozete circulare formate din cîte două cercuri, unul simplu și altul perlat, în care sînt înscrise patru ornamente din fir de aur în formă de « omega » așezate cruciform, avînd în centru o granulă; două agate prismatice; două lăncișoare formate din fir de aur împletit avînd la fiecare extremitate o perlă de aur; o mărgea cilindrică de agată (perechea ei lipsește); două lăcașuri din foaie servind la încastrarea unor butoni din pastă de sticlă albastră; două ornamente stelate în zece colțuri, din foaie de aur, purtînd în centru lăcașul pentru încastrarea pietrelor (care lipsesc), pe fiecare colț avînd lucrate « a cuneo » ornamente triunghiulare, iar între colțuri fiind dispuse cîte o perlă (opt la o piesă, șapte la cealaltă); două lăcașuri din foaie, identice celor mai sus descrise, adăpostind butoni din pastă de sticlă galbenă și verde; o mărgea de agată (perechea ei lipsește); un lăncișor similar celorlalte două descrise mai sus (O3/88, 356 mm, 25, 89 gr, XIX/2). Colierul are analogii apropiate într-o piesă provenită din Egipt și datată în sec. V-VI⁷².

120. Amuletă formată dintr-o bară circulară deschisă, de secțiune romboidală, subțiată spre capete și cu o toartă canelată (O2/68, 21 mm, 2,83 gr, XI/1). Acest tip de amulete se întîlnesc atît în perioada romană imperială timpurie,⁷³ cît și mai tîrziu, în sec. III⁷⁴.

121. Idem, avînd două granule de aur la extremități⁷⁵ și o altă granulă de aur la baza torții canelate (A49, 17 mm, 1,93 gr, XI/3).

122. Miniatură reprezentînd o palmă dreaptă strînsă (poate semn gnostic). În podul palmei are încastrată o almandină, iar la partea superioară are dispusă o tortiță pentru suspensie (O3/99, 27 mm, 1,98 gr, XI/2). Obiceiul reprezentării mîinii — « manus dei » — e întîlnit într-o serie de culte de origine orientală, frecvente în lumea romană tîrzie, cum ar fi acela al zeului frigian Sabazius⁷⁶ și acela al lui Jupiter Dolichenus sau Heliopolitanus, ca semn al protecției sau al binecuvîntării (benedictio). Reprezentările de acest tip aveau de obicei funcția de talisman sau erau expuse în temple.

123. Medalion gnostic format din: a) ramă din foaie de aur cu o nervură mediană exterioară granulată, avînd la partea superioară o toartă canelată, iar la partea inferioară trei tortițe; b) foiță de aur circulară (diametru 21 mm,) avînd reprezentat prin impresiune

⁶⁹ Ibidem, XV/521.

⁷⁰ Ibidem, XV/520.

⁷¹ Ibidem, XVI/566.

⁷² *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, (Spätantike und byzantinische Kleinkunst aus Berliner Besitz) f.a. pl. 23/99.

⁷³ BECATTI, *op. cit.*, CXLVII/522.

⁷⁴ Ibidem, CXLIX/528.

⁷⁵ Acest gen de amulete sînt la origine legate de cultul lui Sol-Luna (vezi MARSHALL, *op. cit.*, London 1911, LXVIII, nr. 2928, 2930, 2931-2934, 2921, 2922, 2924, 2935) alcătuiind toate variațiuni pe tema principală a cornului lunar.

⁷⁶ M. MACREA, în *Dacia*, III, N.S. 1959, p. 328 și urm.; cf. R. VULCĂNESCU, în *Revista de etnografie și folclor*, 3/1964, p. 213-259.

un personaj în picioare cu calathos (?), încadrat de două pantere, cu doi șerpi în mână ⁷⁷. În partea superioară, în câmpul drept și stîng, inscripția: ΛΙΧ ΧΙΗΛ (O3/121, 23 mm, 3,19 gr, XI/4).

În afara pieselor mai sus descrise, toate inedite, se mai află în colecțiile Cabinetului numismatic, următoarele obiecte de podoabă, făcînd parte din tezaurul descoperit în 1911, la Suluc (Dobrogea) ⁷⁸:

124. Brățară de aur masiv cu capetele ușor îngroșate și foarte apropiate (B 5, lungime diametru 77 mm, lățime diametru 52 mm, grosime 7–10 mm, 185,80 gr, XX/1).

125. Brățară din aur masiv cu extremitățile în buclă și cîrlig, cu o sîrmă de aur înfășurată de-a lungul corpului. (B 4, lungime diametru 80 mm, lățime diametru 62 mm, grosime 7–14 mm, 136,30 gr, XX/2).

126. Pandantiv circular format din patru cercuri — unul simplu și trei perlate. Centrul piesei este ocupat de patru ornamente din fir perlat răsucite la capete, decorate fiecare la bază cu cîte două perle de aur. Pe spate se află o fișie de foaie de aur întoarsă în buclă la partea superioară, pentru suspendare. (B 3, 21 mm, 4,28 gr, XX/3) ⁷⁹.

127. Fragment de fibulă (B 6, 23 mm, 9,67 gr, XX/4).

Din tezaurul de la Suluc mai făceau parte un vas de argint, un cap de statueta de aur, două lăntișoare și monete de aur, dintre care trei emise în vremea împăratului Gallienus (253–268), indicînd astfel data îngropării tezaurului, în legătură probabil cu evenimentele tulburi de la sfîrșitul domniei acestui împărat ⁸⁰.

★

Cuprinzînd felurite categorii de podoabe de aur, de la cele simple, de o sobră eleganță, ale epocii bronzului, la cele de o mare exuberanță a motivelor din vremea elenistică și mai departe la cele de o remarcabilă strălucire cromatică, din perioada romană tîrzie, ca și din aceea romană-bizantină, colecția prezentată, prin chiar diversitatea sa — determinată de capriciile colecționării în primul rînd —, dă posibilitatea urmăririi evoluției prelucrării acestui metal prețios într-un răstimp de peste două milenii și jumătate, constituind totodată unul dintre cele mai însemnate tezaure de podoabe antice din patrimoniul românesc.

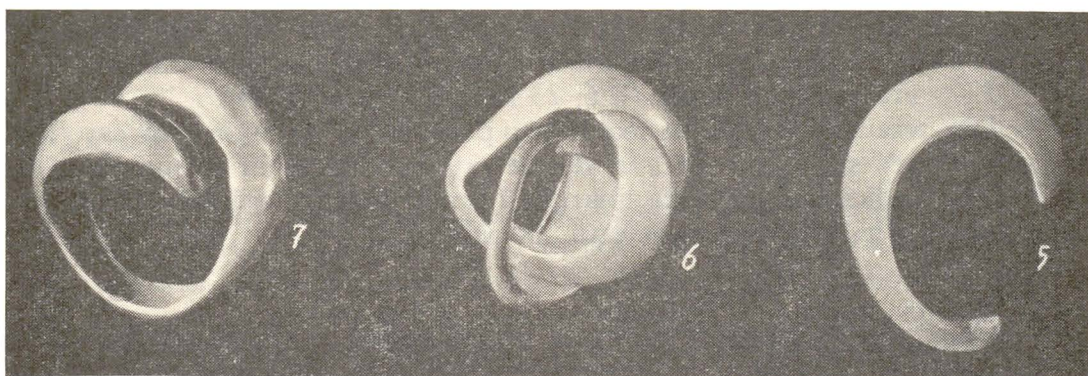
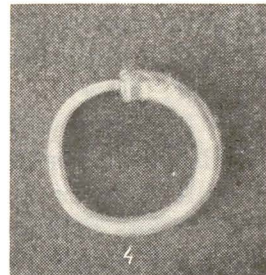
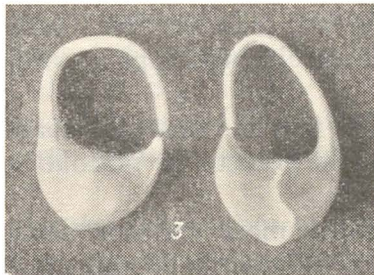
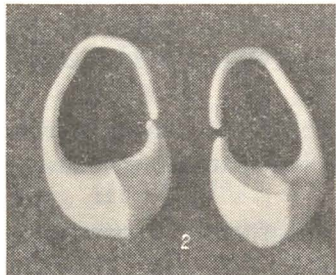
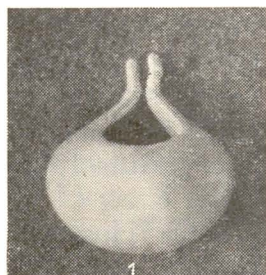
⁷⁷ Pentru cultul șarpelui la gnostici vezi Bousset în *Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, VII, 1910, col. 1538.

⁷⁸ C. MOISIL, în *Cronica numismatică și arheologică*,

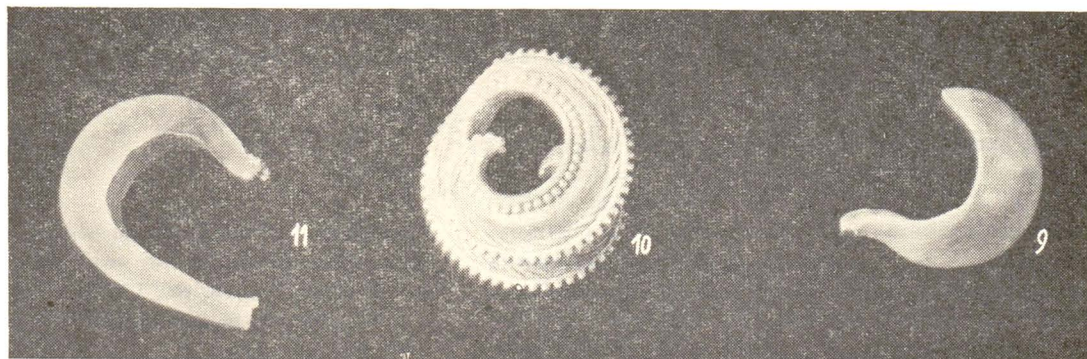
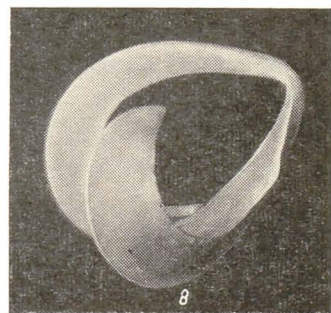
9/10, 1923, p. 66–70.

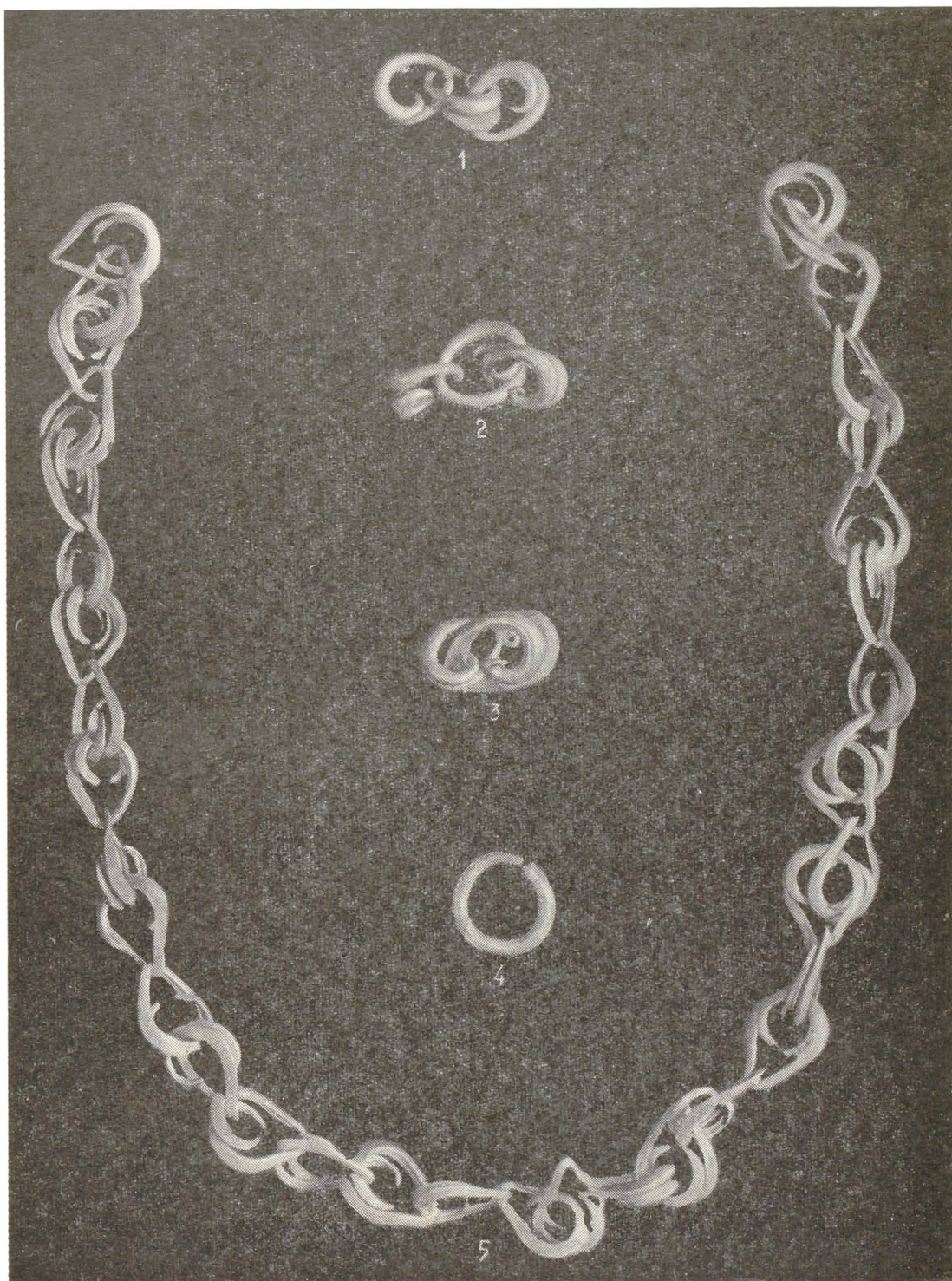
⁷⁹ MARSHALL, *op. cit.*, LX, nr. 2741.

⁸⁰ C. PREDĂ, în *Studii și Cercetări de Istorie Veche*, 2, 1961, p. 248–249.

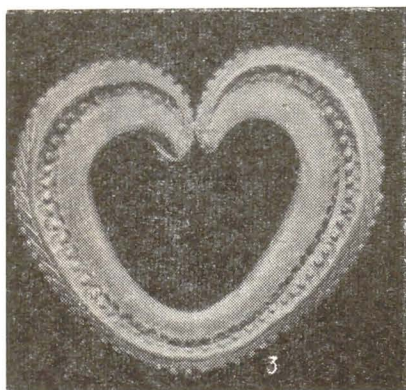
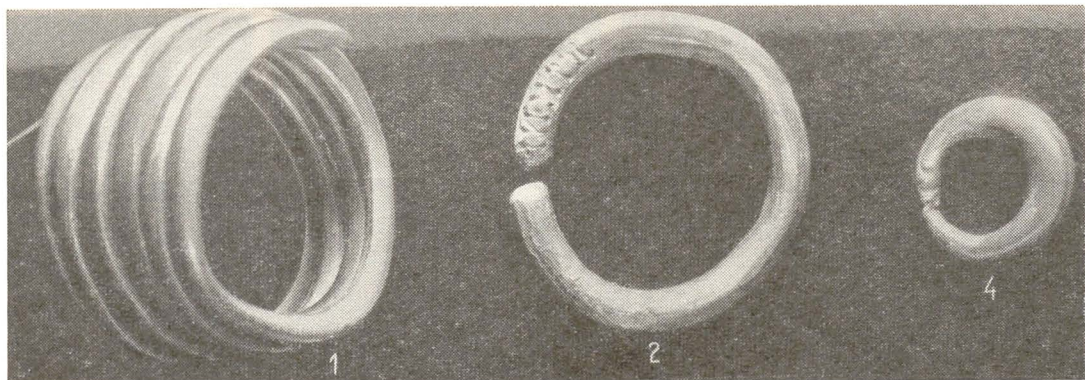


PLANŞA I



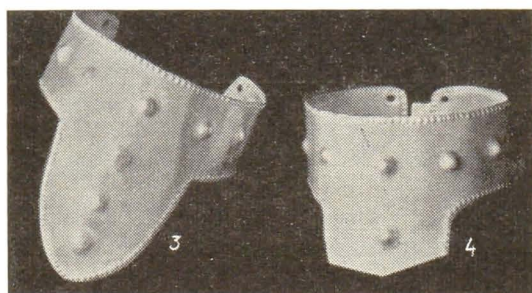
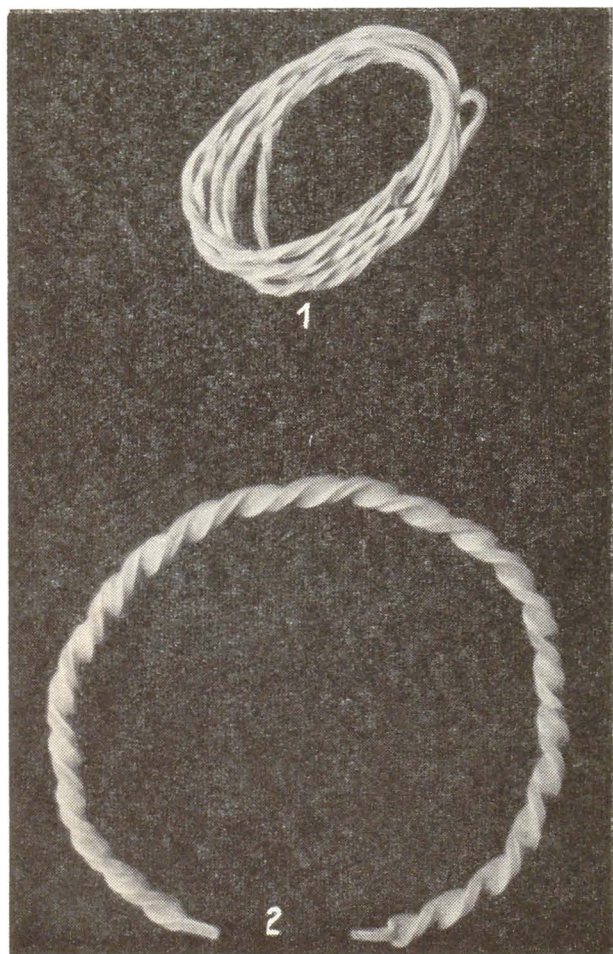


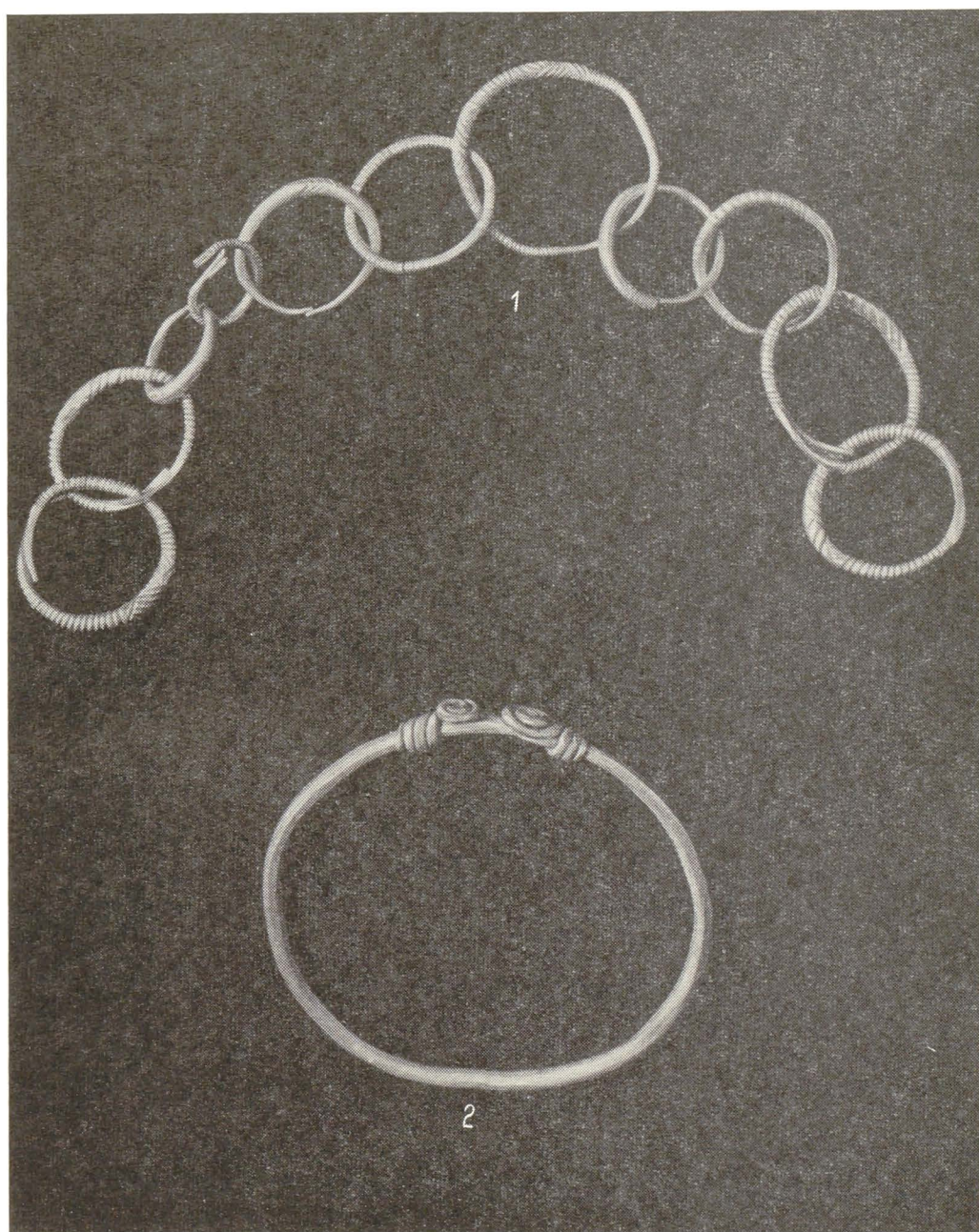
PLANȘA II



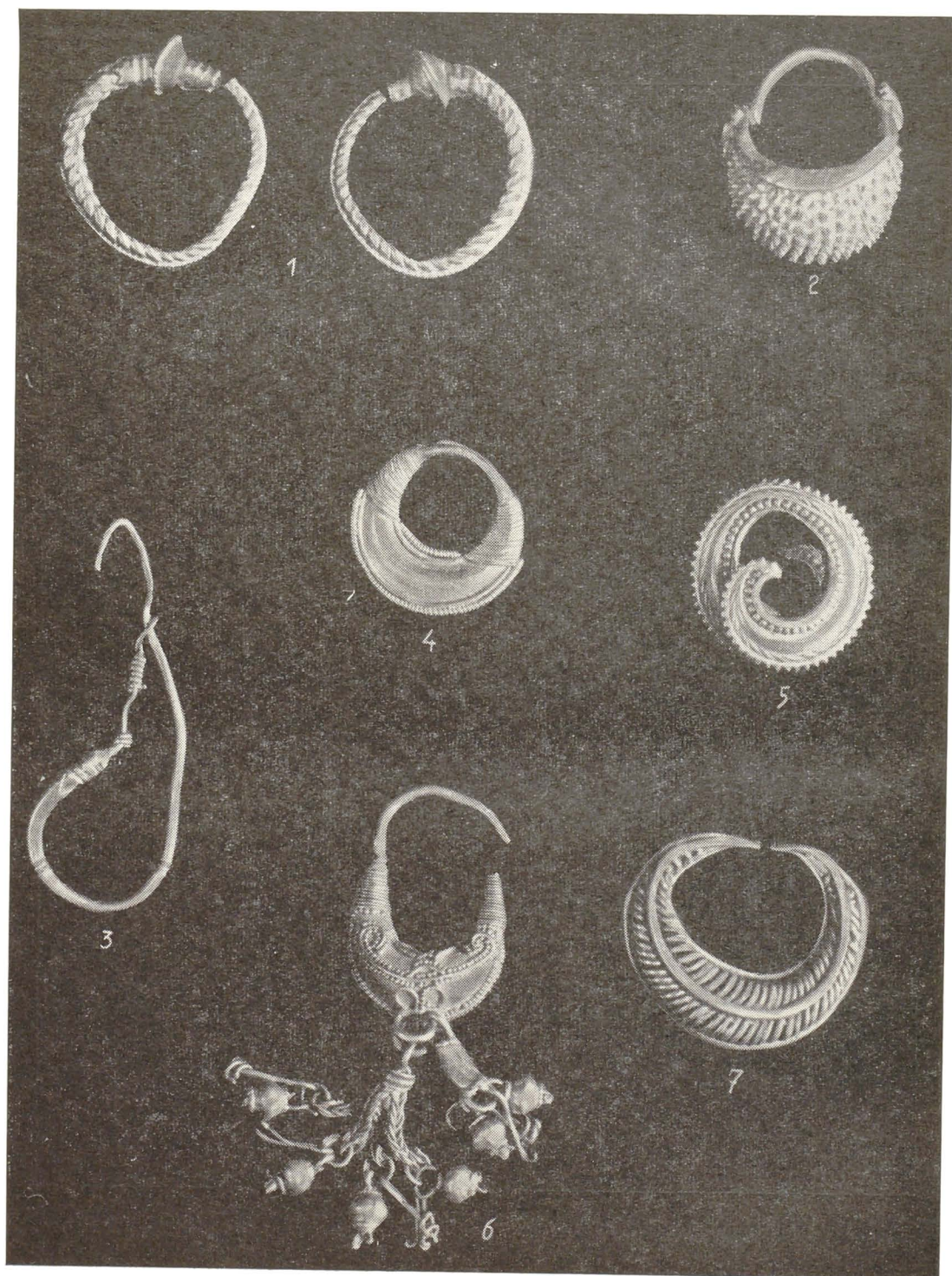
PLANȘA III

PLANȘA IV

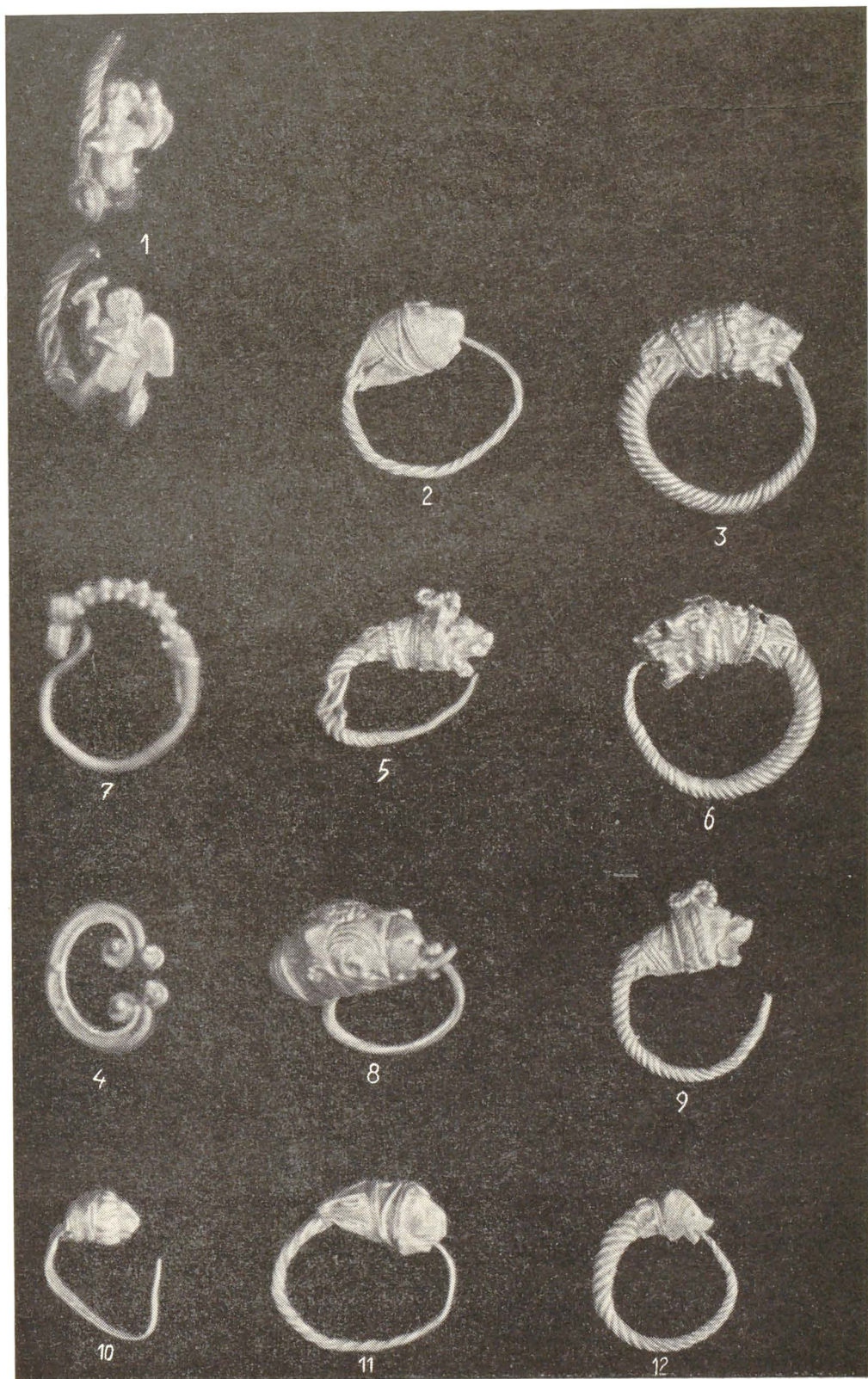




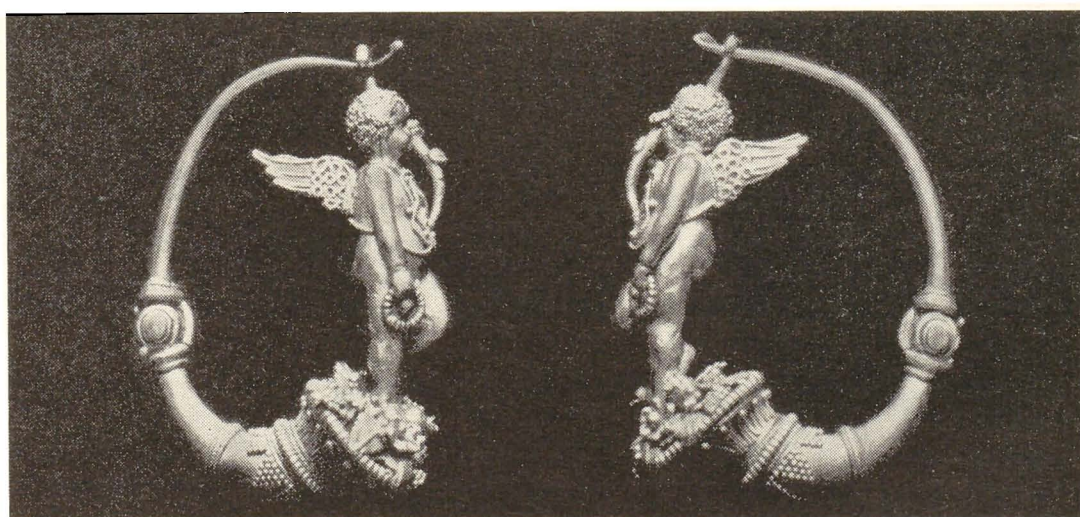
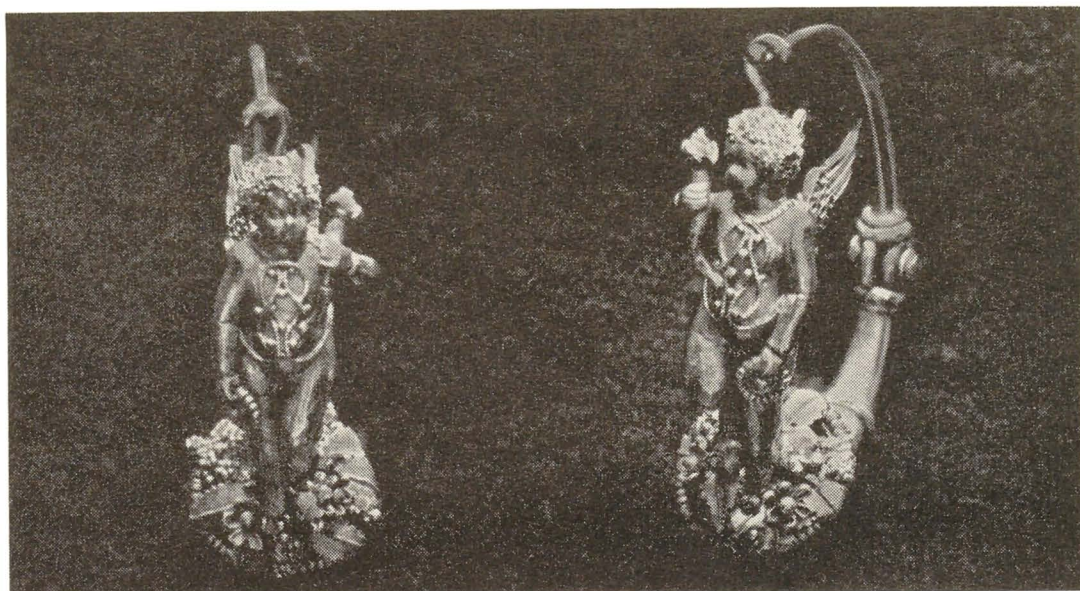
PLANSA V



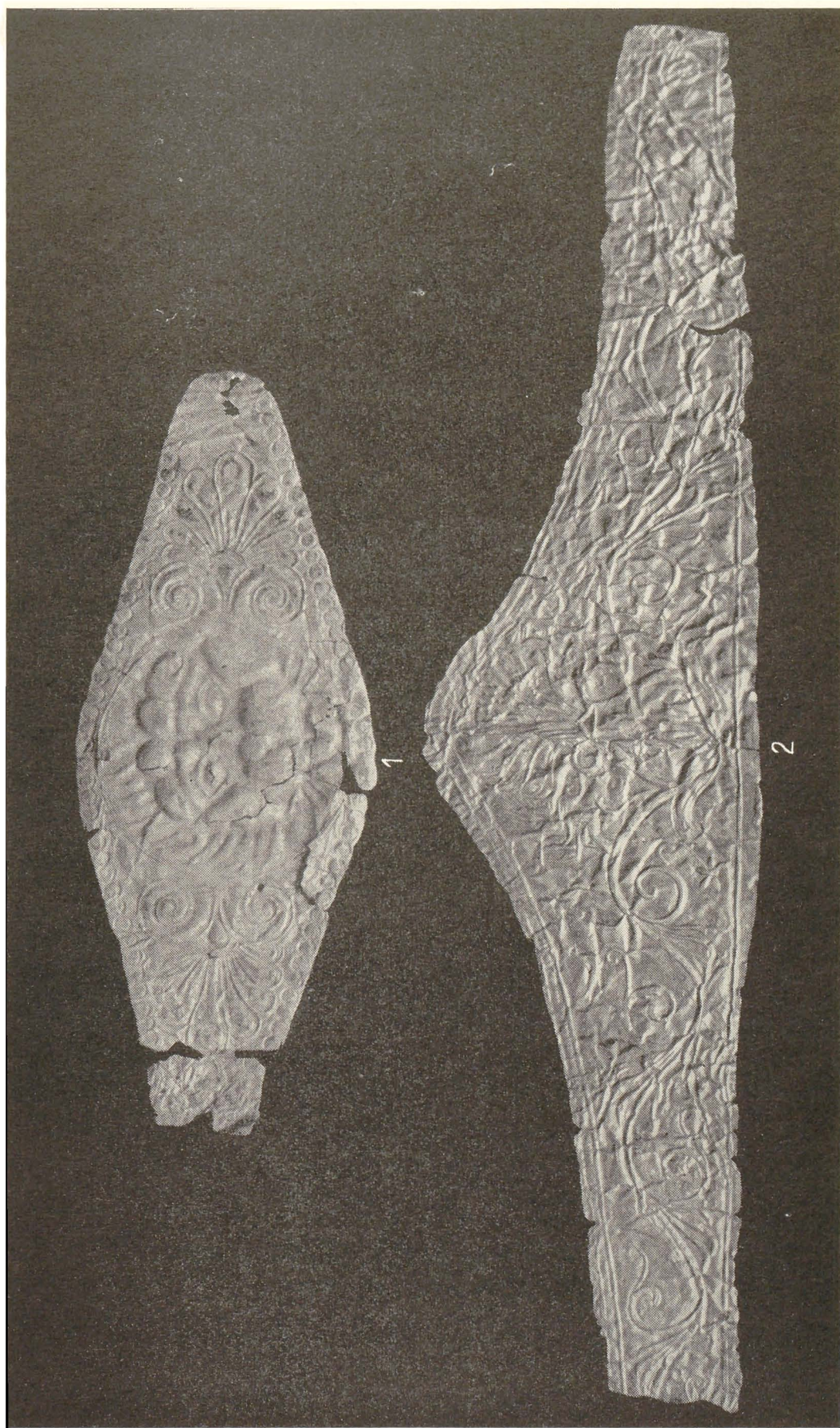
PLANȘA VI



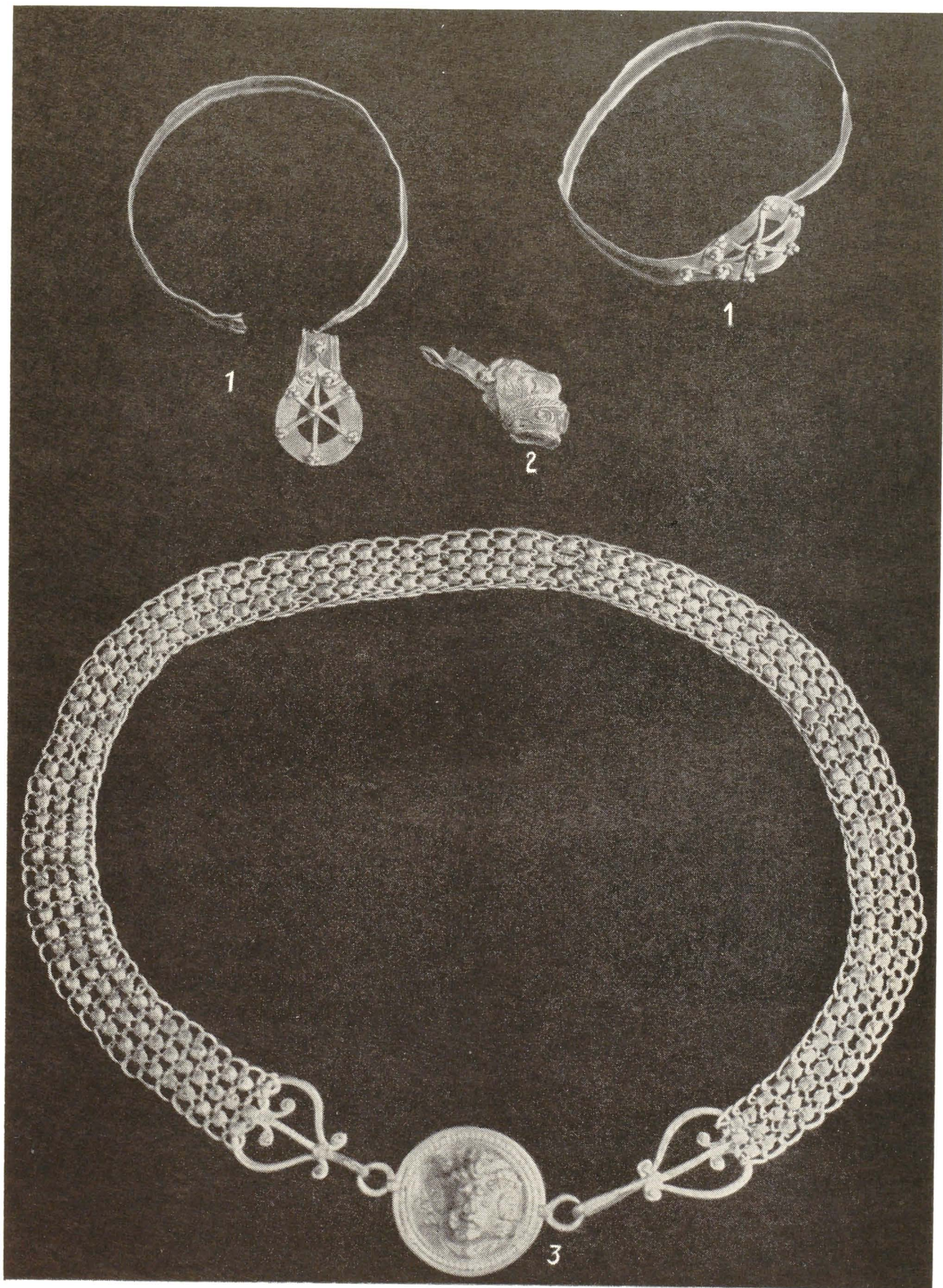
PLANȘA VII



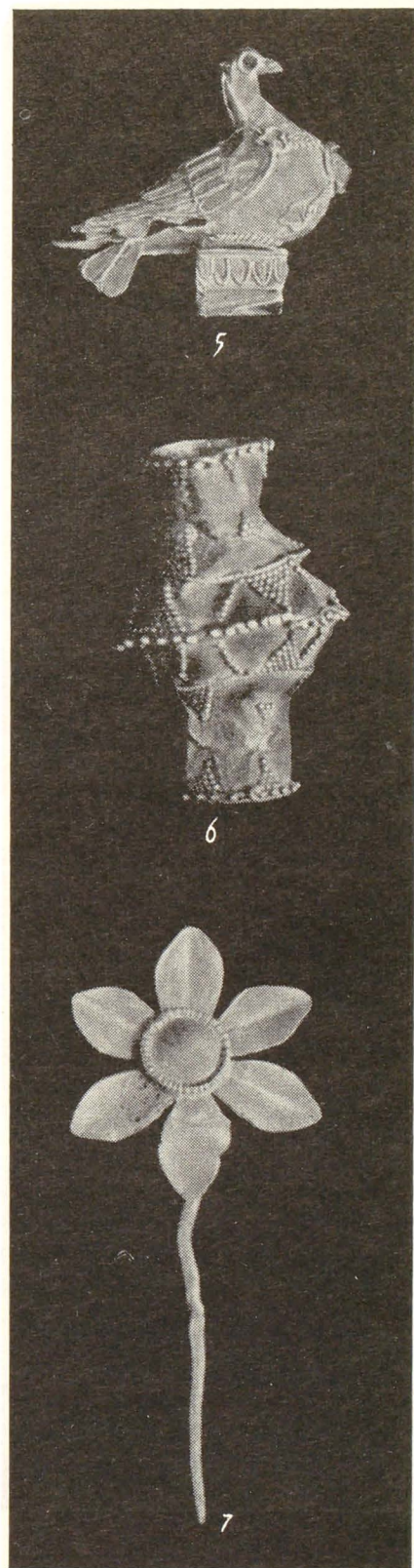
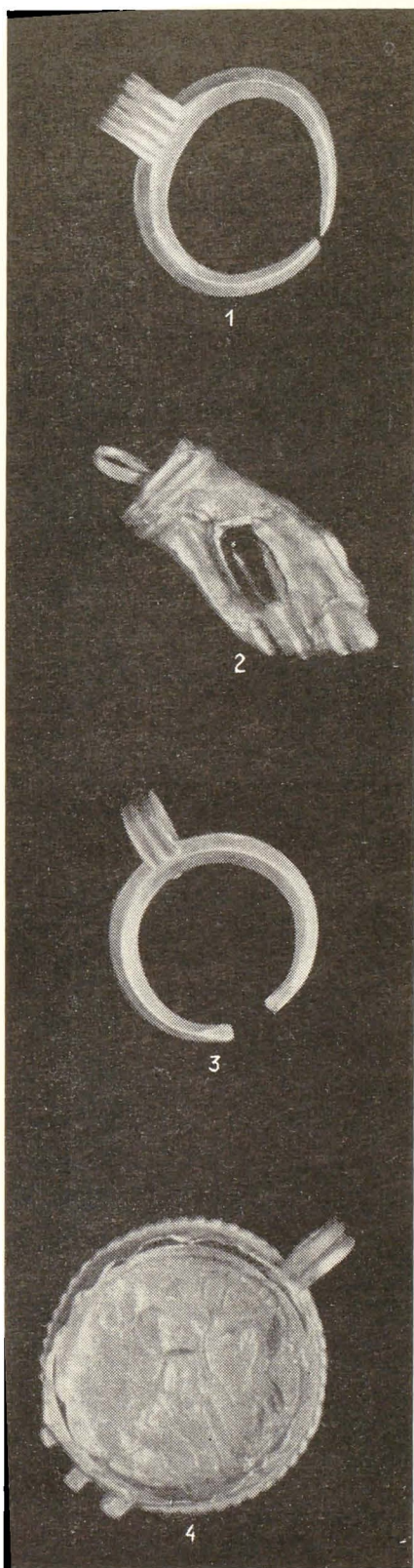
PLANȘA VIII



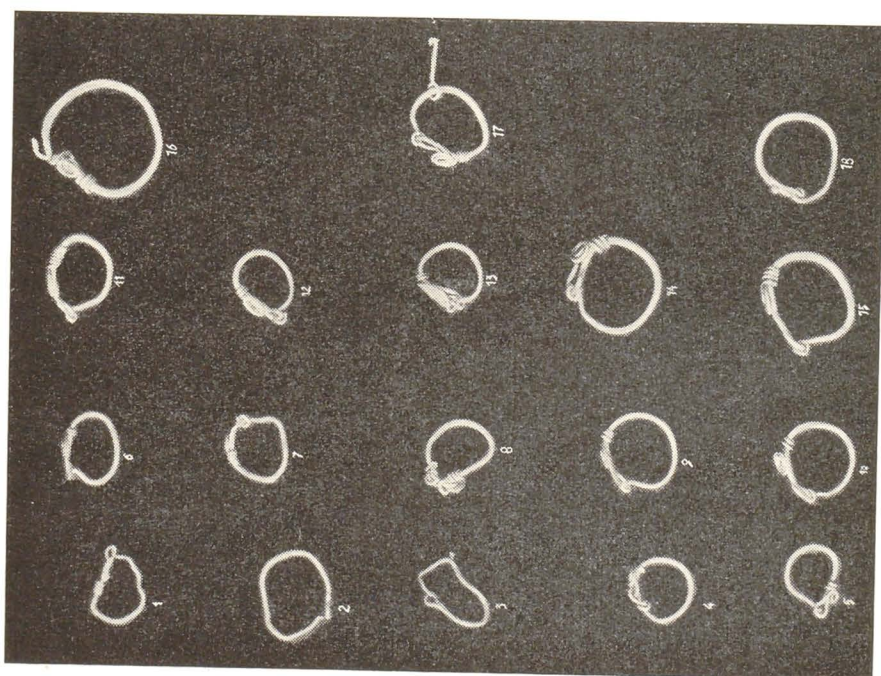
PLANŞA IX



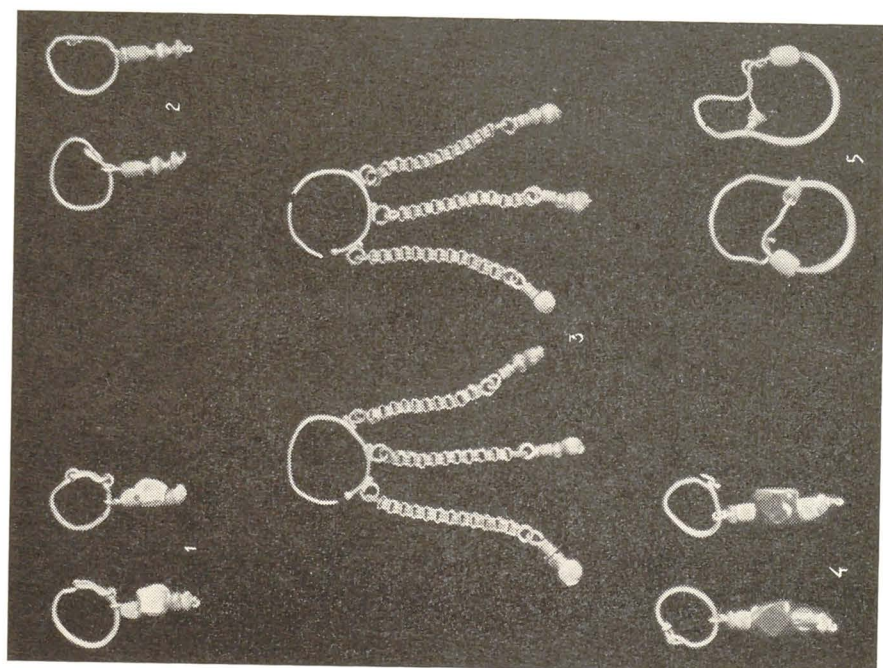
PLANȘA X



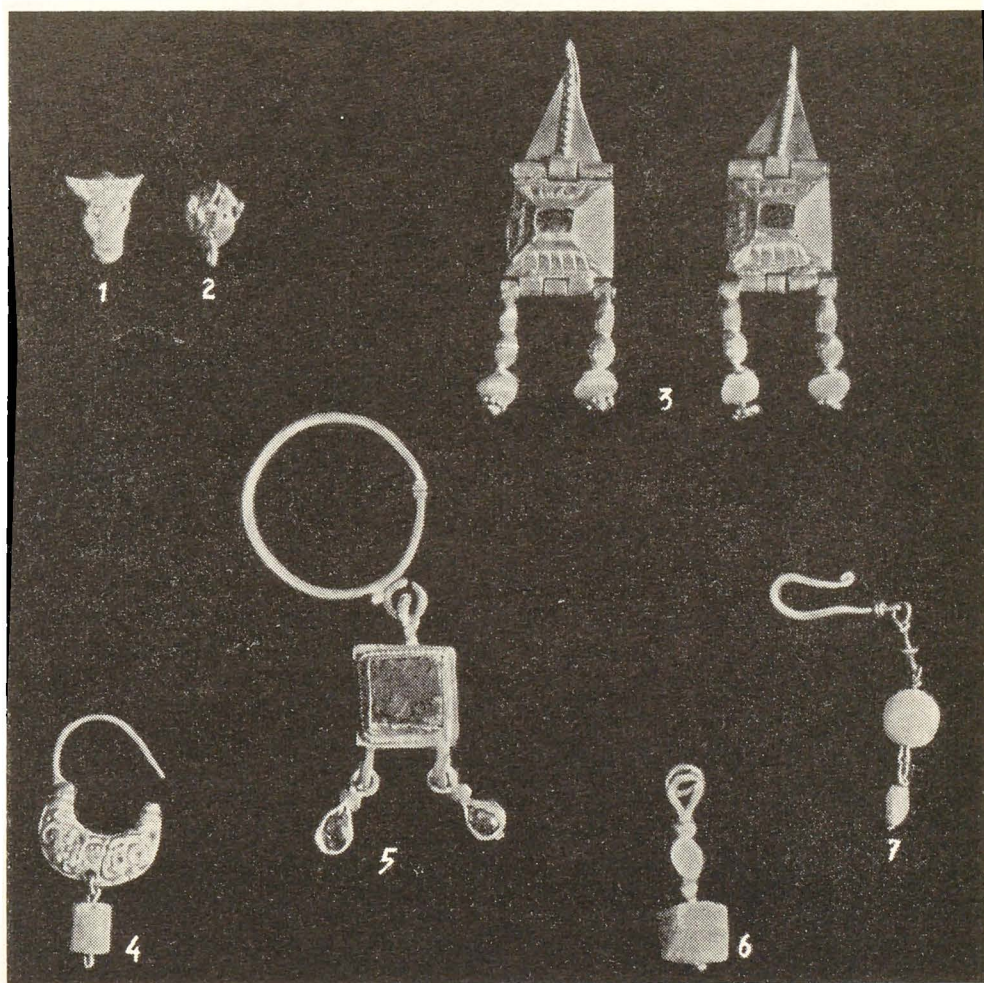
PLANȘA XI



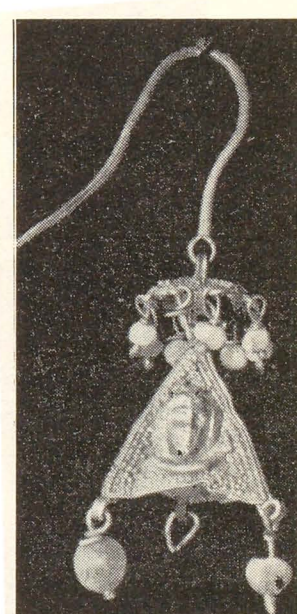
PLANȘA XII



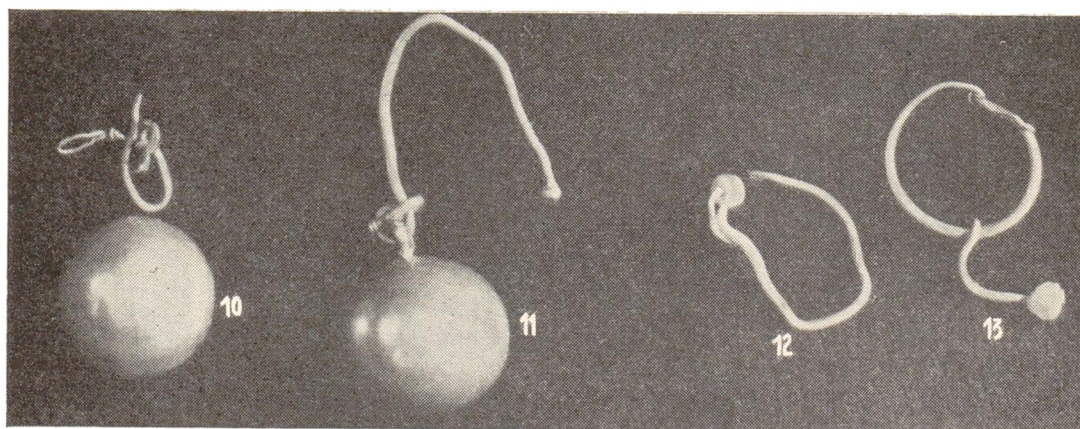
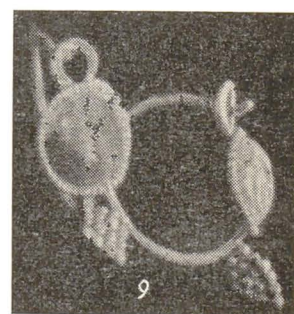
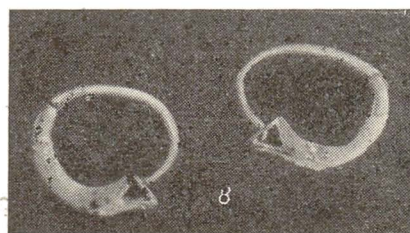
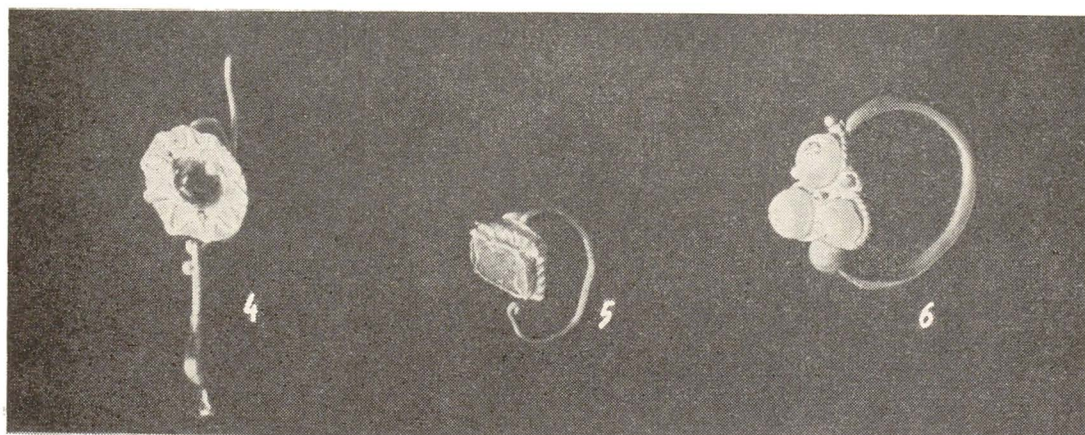
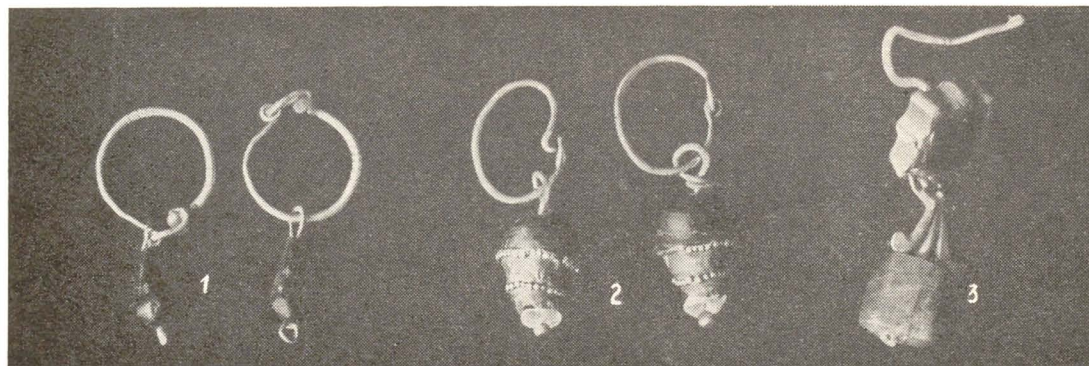
PLANȘA XIII



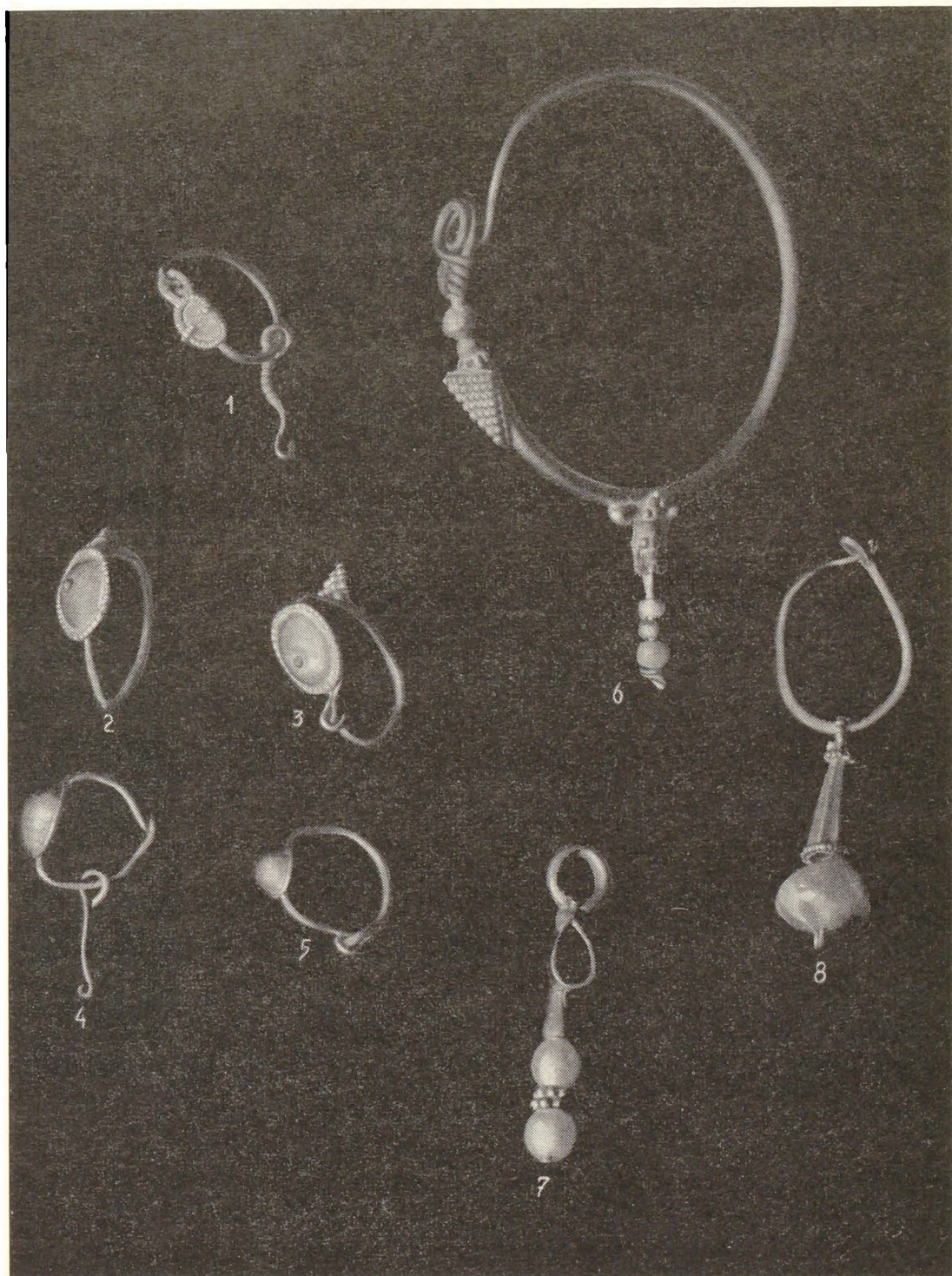
PLANȘA XIV



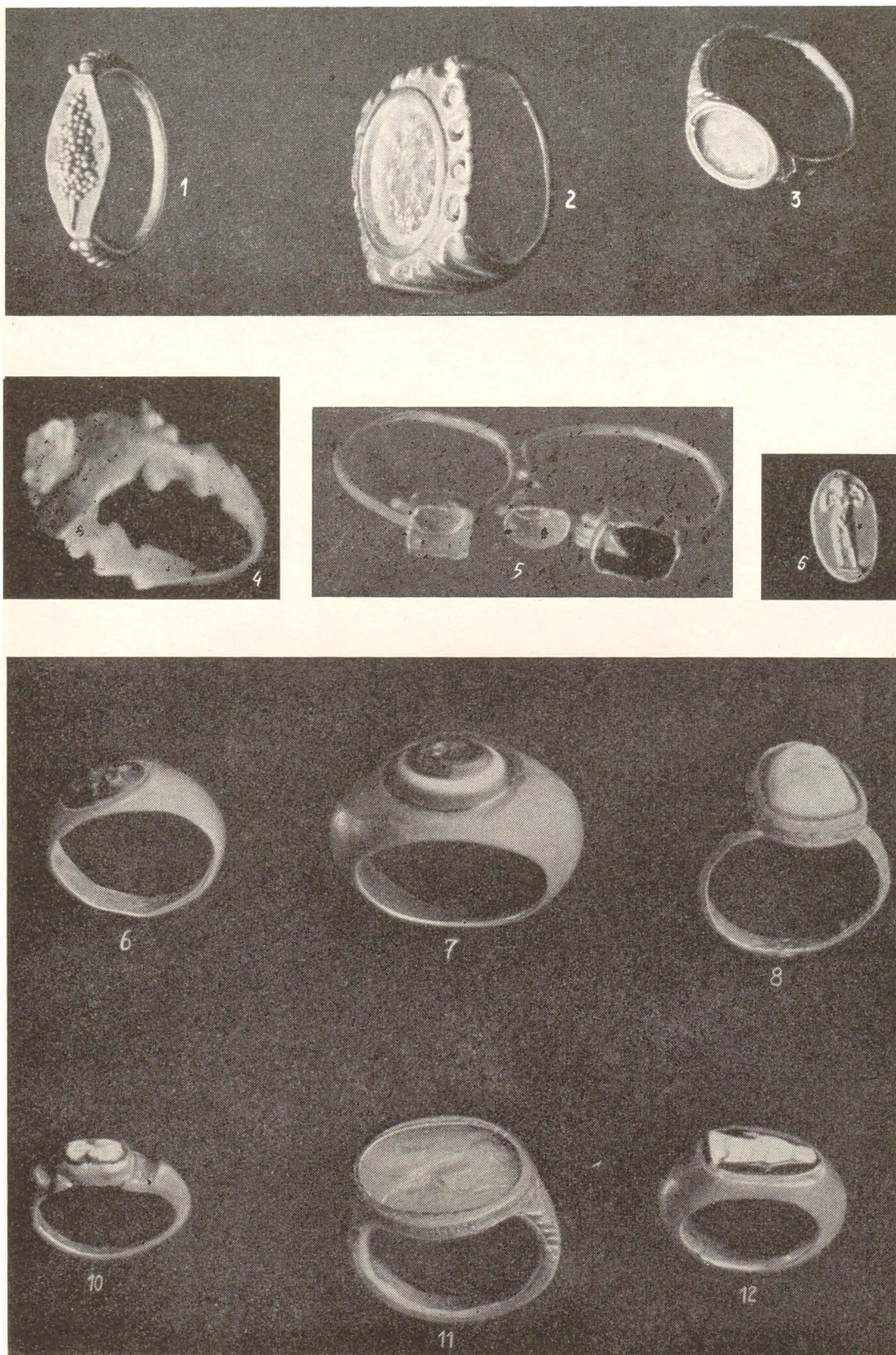
PLANȘA XV



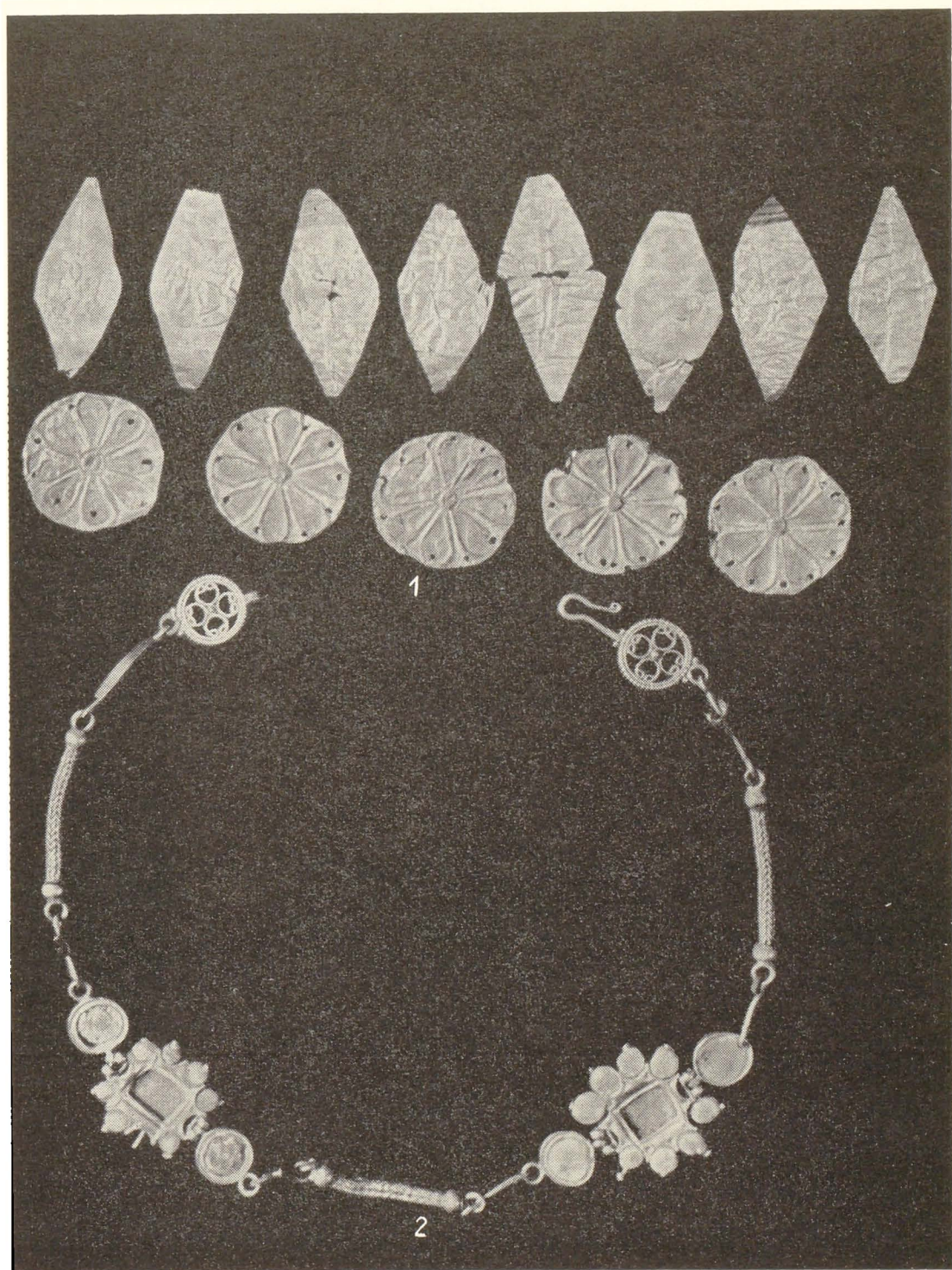
PLANȘA XVI



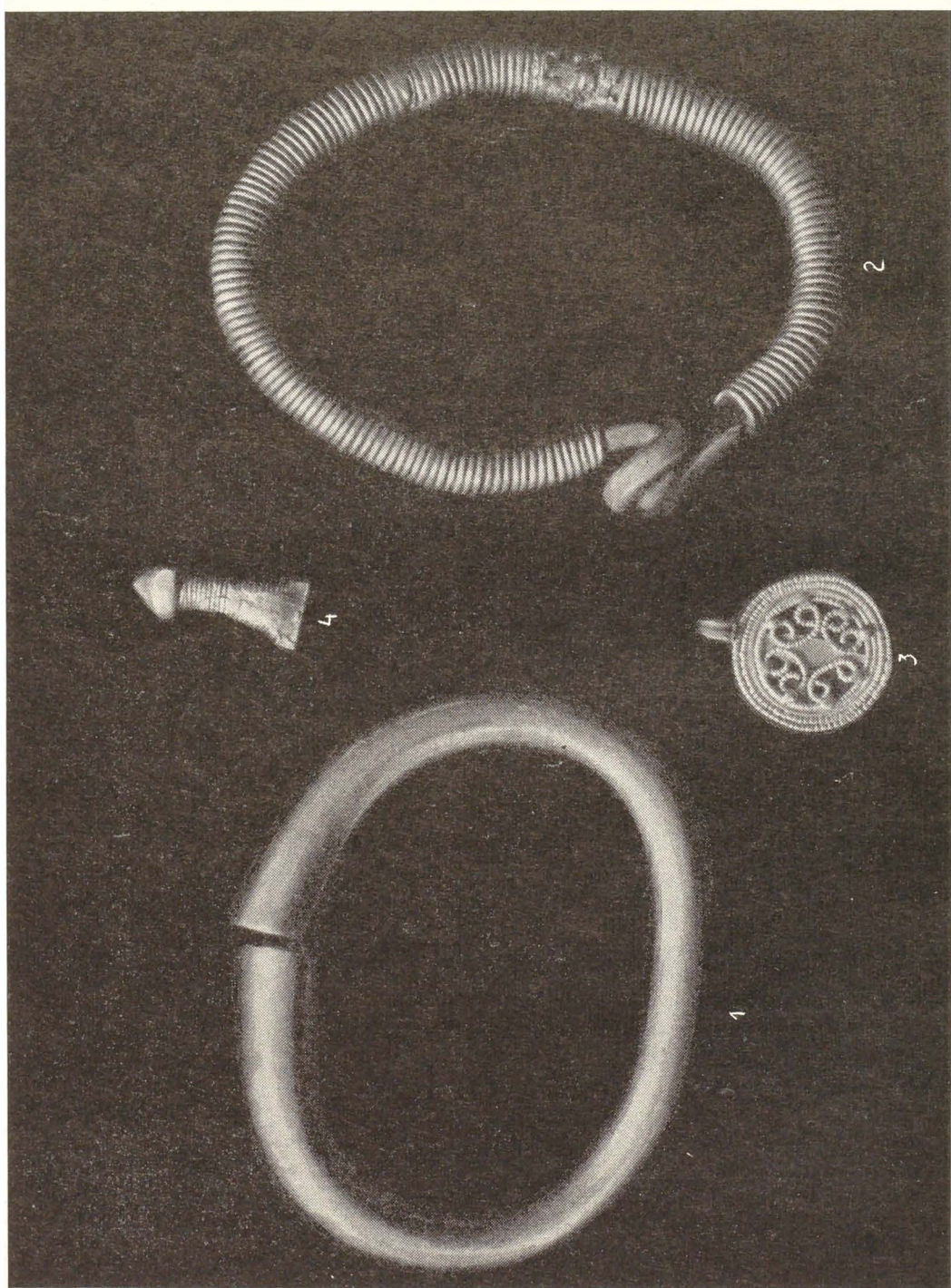
PLANȘA XVII



PLANȘA XVIII



PLANȘA XIX



PLANȘA XX

CASTELUL DIN HODOD ȘI UNELE CONSIDERAȚII ASUPRA ARHITECTURII BAROCULUI ÎN TRANSILVANIA

de MARGARETA BENKÖ

C

I

Castelul din Hodod nu ocupă un loc de frunte în arhitectura barocă din Transilvania. Cu toate că este o construcție elegantă în stil rococo, cu variate elemente artistice, totuși, el nu atinge nivelul castelelor din Bonțida, Jibou, sau din Cornești și este departe de palatul Bánffy din Cluj. Motivul pentru care ne ocupăm totuși de el într-un studiu aparte își găsește justificarea în faptul că diferitele date istorice privind această construcție ne înlesnesc cunoașterea problemelor generale ale stilului baroc din Transilvania.

Castelul din Hodod este situat aproape în mijlocul comunei, lângă șoseaua care o străbate. El are un plan patrulat și este așezat cu fațada înspre curte. Poarta de intrare în curte are de o parte și de alta vase lucrate în stil baroc tîrziu așezate pe postamente înalte (fig. 1).

Fațada principală îndreptată spre nord, cu 9 axe, e despărțită de două pavilioane de colț cu câte o axă și un pavilion de mijloc cu 3 axe, puțin proeminent și cu intrarea așezată în axa principală.

a/aa/aAa/aa/a

Anexele uniforme sînt separate unele de altele prin lesene. În partea din mijloc se găsește un portic ieșit mult în afară așezat pe 4 stîlpi, cu arcade turtite, deasupra cărora e un perete pînă la acoperiș. Dintre cele trei arcade frontale ale porticului, prima și a treia au câte un parapet masiv. Cea din mijloc, precum și cele două arcade laterale, legate de edificiu, servesc ca intrare, avînd în față câte 3 trepte. Variația ritmică a părților componente ale clădirii, asigură castelului un aspect de ansamblu armonios. În spatele porticului sînt două ferestre despărțite prin lesene, iar între ele este o ușă (fig. 2). Ușa, cu încheiere dreaptă, are un cadru de piatră, bogat profilat. Deasupra ei este un decor reprezentînd două volute, așezate pe console. Între cele două volute este sculptat un înger cu brațele larg deschise care îmbrățișează blazoanele familiei Wesselényi și Bethlen, avînd deasupra o coroană iar sub blazoane un cap de putto care întretaie cadrul ușii. În cele două părți ale ușii este câte o inscripție cuprinsă în cadre rococo. Ferestrele au încheiere dreaptă și cadrul și pervazul sînt de piatră. Deasupra au același ornament în volute, așezat pe console ca și la ușă.

Fațada sudică dinspre stradă are de asemenea 9 axe. Aspectul variat al acesteia îl dau cele două pavilioane de la margine cu câte o axă și pavilionul central cu trei axe, mult proeminent, avînd un plan semicircular. Acesta din urmă are partea de sus a ferestrelor arcuită cu cadru de piatră și cu bolțar de mijloc. În peretele deasupra axei de mijloc este o adîncitură lunguiață nesimetrică. Aici a fost fixată odinioară piatra cu inscripții și cu blazoanele familiilor Wesselényi și Rhédei, care în prezent se află în grădină. Ritmul fațadei este următorul:

a/aa/bbb/aa/a

Fațadele laterale au câte patru axe, suprafața pereților e împărțită în trei cîmpuri de două lesene:

a/aa/a

Colțurile rotunjite ale clădirii sînt încadrate de lesene. Sub acoperiș este o cornișă bogată și clădirea se sprijină pe un soclu bine reliefat.

Împărțirea interiorului a păstrat întocmai planul inițial. Încăperile sînt așezate paralel pe câte două, respectiv pe trei rînduri. Camerele, cu un aspect prietenos, intim, sînt boltite, cu un brîu simplu de jur împrejur. Deasupra impozantei săli festive de formă ovală este o cupolă cu decor de ciubucuri și stucatură. În sala mare și în hol sînt cămine sculptate. Canaturile ușilor sînt așezate în cadre cu ornamente în stil baroc tîrziu.

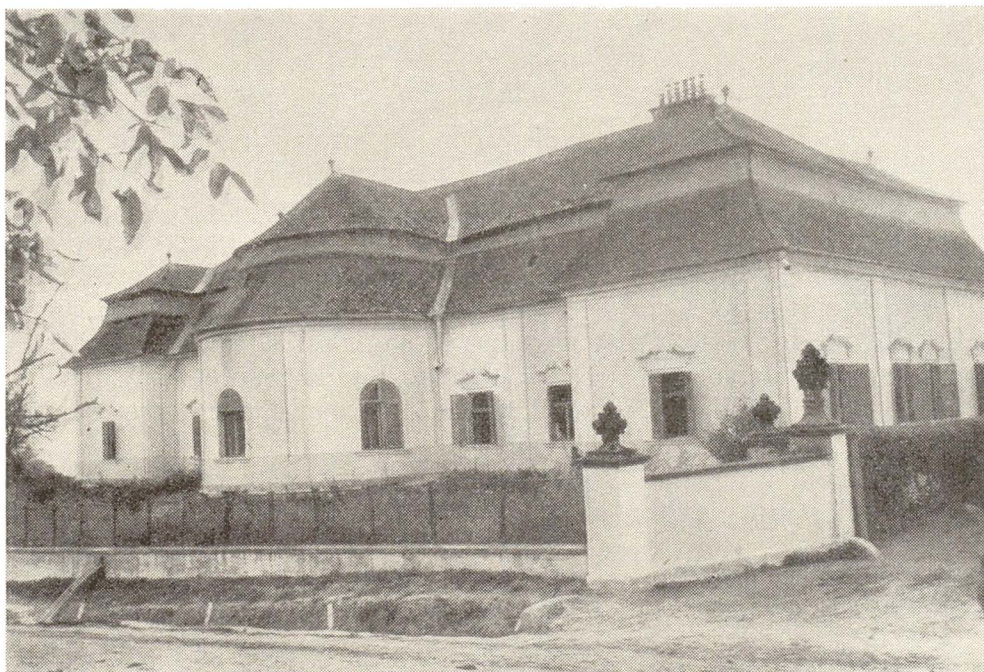


Fig. 1. — Fața sudică și intrarea castelului din Hodod (Foto: Semlyén, 1960).

Acoperișul înalt, mansardat, învelit cu plăci de ardezie gri este întrerupt de pavilioane. Acoperișul este împodobit cu 8 urne de tablă în stil Ludovic al XVI-lea.

Pe terenul din dreapta intrării sînt așezate clădirile anexe în formă de [____]. Cele două aripi așezate față-n față au arcade și parapete masive. Colțurile clădirii sînt tencuite în « rustica ». Fațada cu acoperiș de protecție a aripii dinspre apus, așezată în partea opusă intrării e divizată de intrarea cu arc turtit a coridorului și de două ferestre arcuite în segment de arc și încadrate cu chenar de tencuială, cu mulară. Peretele triunghiular al podului are un cadru cu dungi, iar la mijloc o fereastră cu bordură de tencuială, închisă în segment de arc, cu bolțar de mijloc, iar deasupra cu acoperiș de scurgere. Sub acoperiș se întinde o cornișă bine reliefată, care trece și pe sub acoperișul părții cu arcade. Fațada aripii de lîngă poartă se deosebește de cea dintîi prin faptul că intrarea la coridor are închidere dreaptă, segmentul de arc al celor două ferestre e mai puțin turtit, fereastra de la pod nu are chenar, iar partea cu arcade nu are cornișă. Unele din încăperile celor două aripi sînt boltite. Acestea au fost cîndva locuințe pentru personal, dar tot aici au fost și bucătăria, cămara și alte dependințe.

Cele două aripi cu arcade sînt legate printr-un grajd lung cu 9 axe. Fațada acestuia cu trei uși de intrare cu închidere arcuită și cu decor de tencuială, este despărțită prin șase ferestre mai mici, cu închidere în segment de arc.

A b b b X b b b A

Dintre cele trei uși, cea din mijloc, care cade în axa principală, este cea mai împodobită. Deschiderea ei cu cadru simplu arcuit este scoasă în relief prin încadrarea în cele două părți, cu câte un pilastru bine reliefat, cu capitel corintic. Deasupra este un ornament în segment de arc, bine profilat, cu bolțar de mijloc. Cele două uși laterale cu segment de arc au chenar simplu, iar deasupra au câte o mulură arcuită, cu bolțar de piatră la mijloc. Ușile, la o renovare ulterioară, au fost umplute cu zid.

II

Începutul construirii castelului, descris mai sus, îl putem fixa în anul 1761. În acest an a încheiat Ferenc Wesselényi un contract cu meșterul zidar din Debrețin, Josef Litzmann ¹,

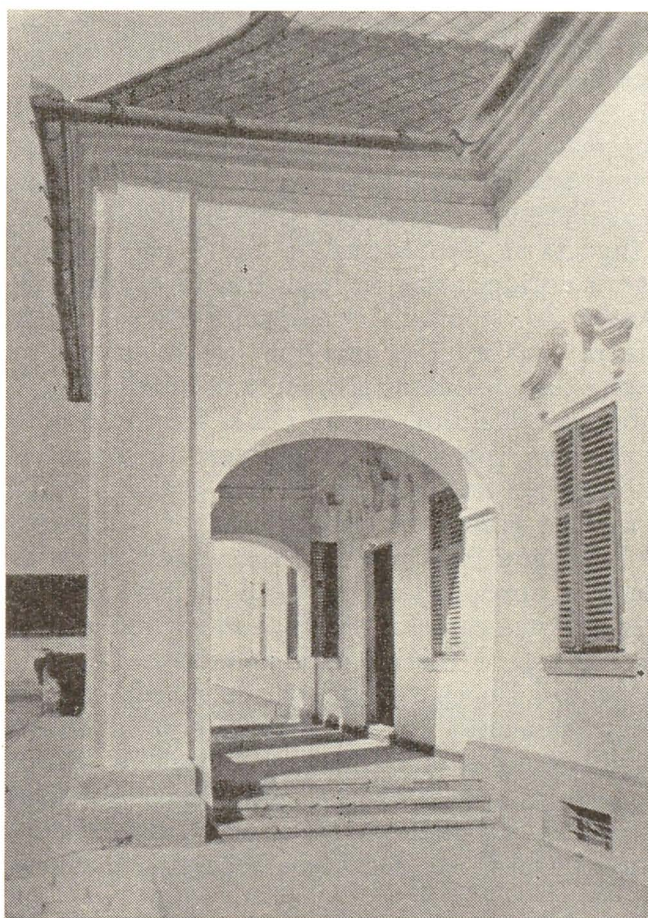


Fig. 2. — Porticul fațadei principale.

pentru construirea unei clădiri compuse din 7 camere, o sufragerie mare, bucătărie și brutărie.

Numele lui Iosef Litzmann nu-l întâlnim între maieștrii barocului transilvănean, și nici literatura de specialitate din Ungaria nu prea cuprinde informații. Construcții proprii, atestate, nu-i sînt cunoscute nici acolo, dar se știe că s-a instalat la Debrețin venind din Moravia, în anul 1756 ². În asemenea împrejurări referitor la pregătirea sa profesională ne putem pronunța numai pe baza planurilor castelului din Hodod, care ne-au rămas.

¹ Contractul lui Josef Litzmann, din 29.IV.1761. Arhiva istorică a Filialei din Cluj a Academiei Republicii Socialiste România (în continuare Arhiva Ac. Cluj) fondul Wesselényi. Limbus. În cele ce urmează nu mai repetăm indicația asupra

materialului citat din acest fond; materialul arhivistic neindicat provine din fondul amintit.

² BALOGH ISTVÁN, *Debrecen*. Bp., 1958, p. 30.

Planurile ³, cu toate că acest castel are numai parter — au fost făcute pentru o clădire cu etaj. Litzmann a plănuit pentru castel o fațadă cu 9 axe (fig. 3), pe care a înviorat-o prin pavilioanele din mijloc și de la cele două extremități. În fața pavilioanelor din mijloc cu 3 axe, puțin proeminent, meșterul a așezat un portic despărțit prin 4 lesene, iar deasupra un balcon mărginit de un parapet cu grilaj. În fața porticului el a plănuit ca pe toată întinderea pavilionului să construiască scări cu balustradă curbată, iar la deschiderile laterale, intrări cu rampă. Zidurile le-a încheiat cu cornișe bogate, iar axele le-a despărțit prin lesene. Celelalte părți ale fațadei au rămas neelaborate în plan. În ce privește acoperișul mansardat, acesta a fost adaptat pavilioanelor, deasupra cărora i-a dat forma unei piramide cu muchie dreaptă, după modelul părții centrale a castelului din Jibou. Pavilionul din mijloc se încheia cu un fronton triunghiular, în vârful căruia meșterul a pus, ca decor, un glob de tablă. Sectorul inferior al acoperișului a fost înviorat prin tăierea a 8 ferestre cu închidere triunghiulară.

Repartizarea interiorului (fig. 4) s-a axat pe holul din mijloc, continuat cu o sală mare de formă ovală; din acest motiv pavilionul foarte proeminent din mijloc a fost conceput în formă semicirculară. Alături de sala mare, cuprindea, de ambele părți, câte o cameră mai mare. Paralel cu acestea, pe amîndouă laturile holului, au fost așezate scările care duc la etaj și la pod, apoi bucătăria, brutăria și toaletele, iar în cele două pavilioane de margine au fost construite șase camere așezate pe câte trei rînduri.

Planul etajului (fig. 5) se deosebește de cel al parterului prin faptul că acesta era împărțit în două printr-un coridor care trece în lungul clădirii, iar încăperile sînt grupate de-a lungul acestuia. Astfel de o parte a coridorului era un hol mare, avînd la dreapta și la stînga câte două camere mai mici și una mai mare, iar de partea cealaltă, în spatele holului, o sală mare cu câte două camere în dreapta și în stînga ei.

Planul de ansamblu al castelului, ritmul viu al frontului creat de cele trei pavilioane, cel central și cele de margine, precum și sala mare de formă ovală, așezată în centru, arată că întocmirea planurilor a fost influențată într-o formă oarecare de stilul baroc din sudul Germaniei, sau, mai de grabă, de cel asemănător din Austria. Se pune deci întrebarea pe ce căi a ajuns Litzmann în contact cu elementele de stil mai sus amintite?

Analiza planurilor ne apropie de răspunsul la întrebarea pusă. Studiind analogiile diferitelor planuri, reiese că între castelul din Hodod și între planul părții centrale al castelului din Ráckeve (R.P.U.) este o foarte mare asemănare (fig. 6). Castelul din Ráckeve ⁴ a fost construit pentru prințul Eugen de Savoya, de marele maestru al barocului austriac, I. L. Hildebrand, începînd din anul 1702. Această operă arhitecturală, de proporții mari, a avut un rol hotărîtor în dezvoltarea arhitecturii castelelor din Ungaria. Din compararea planurilor celor două castele reiese clar că în ceea ce privește raportul dintre partea centrală, dintre aripile de legătură și pavilioane la castelul din Hodod, Litzmann l-a copiat fidel pe Hildebrand. Acestui fapt i se datorește aspectul de ansamblu plăcut și eleganța construcției.

Din cele expuse mai sus putem trage concluzia că Litzmann, așezîndu-se în Ungaria, a avut ocazia să cunoască una dintre cele mai importante construcții în stil baroc de acolo, care era însă în fond o directă emanație a stilului baroc austriac.

Pe baza studierii planului castelului din Hodod se poate constata că Litzmann în cele văzute de el la castelul Ráckeve a recunoscut o rezolvare arhitecturală bună și și-a dat silință să o imite întocmai. Dar de asemenea se poate constata că atunci cînd împrejurările schimbate au impus unele modificări, el n-a mai fost în stare să dea soluții adecvate.

După cum am mai amintit, Litzmann a încheiat primul său contract în anul 1761, la 21 aprilie. Și în el se cuprind, pe puncte, atît obligațiile lui Wesselényi, cît și cele ale lui Litzmann. Terminarea construcției nu a fost legată de vreo dată, afară de bucătărie și brutărie, care trebuiau să fie gata în 1761. Notele de la sfîrșitul contractului, precum și chitan-

³ Planșele nr. 18—19.

⁴ IBL ERVIN, *Savoyai Jenő herceg ráckevei kastélya* (Castelul din Ráckeve al prințului Eugen de Savoia). A

Szép művészeti Múzeum Evkönyve (Anuarul Muzeului de Belle Arte). Bp. 1929.

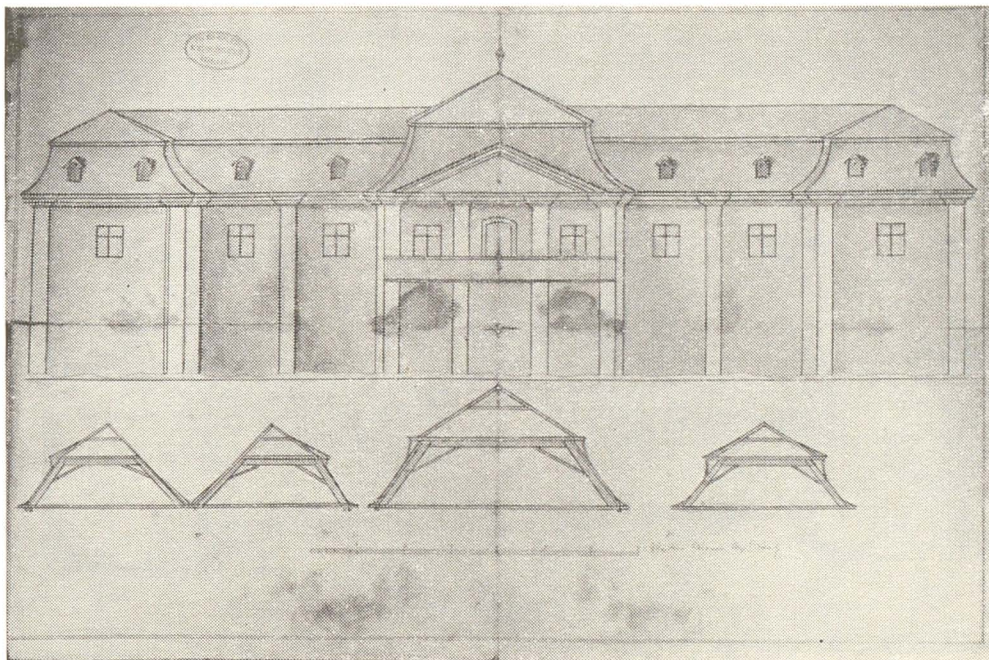


Fig. 3. — Planul fațadei (J. Litzmann).

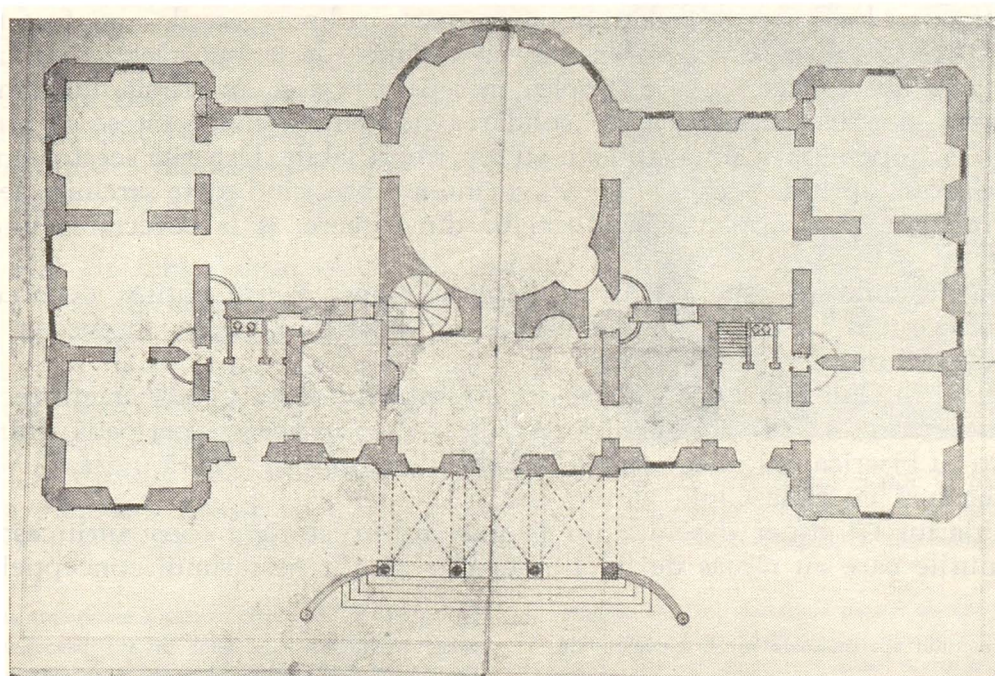


Fig. 4. — Planul parterului (J. Litzmann).

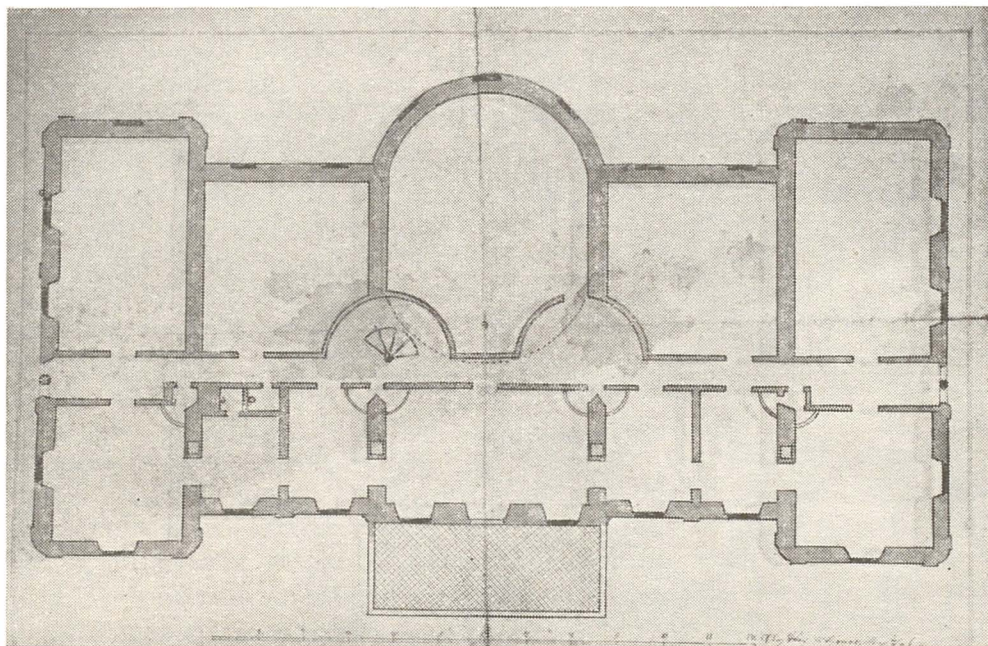


Fig. 5. — Planul etajului (J. Litzmann).

țele de avans arată că lucrul a și început în 1761. Cu data de 22 ianuarie 1763 găsim în contract o clauză din care reiese că în planul inițial al construcției s-au făcut între timp anumite modificări. Aceste modificări se referă la îngroșarea și lățirea unor pereți, care au impus întocmirea unei « delinieri » noi.

Despre munca de construcție din următorii cinci ani care s-au scurs de la modificarea planului, de asemenea nu avem date. La 24 august 1768, însă, Wesselényi încheie un nou contract cu Litzmann pentru continuarea lucrului. Din noul contract desprindem unele informații privitoare la mersul construcției⁵. Contractul se ocupă, ca de o problemă majoră, de construirea și decorarea bolturilor, ceea ce ne îndreptățește să conchidem că pînă la amintita dată lucrările de fundații și în bună parte zidirea pereților au fost terminate. Unele obiecții făcute în contract în legătură cu coșurile de la bucătărie și de la brutărie care afumau, cu apa subterană care umplea mereu pivnița și, în sfîrșit, îndrumările date pentru a masca scoabele necesare la consolidarea zidăriei, ne îndreptățesc să presupunem că executarea manoperelor de pînă atunci n-au fost ireproșabile. Datorită acestor împrejurări, contractul cel nou cuprinde și cele mai mici amănunte, precizînd toate sarcinile de rezolvat. Acestea se refereau și la construcția tavanelor din camere, și la corectarea unor lucrări făcute greșit.

Dintre sarcinile amintite, Litzmann a putut realiza foarte puține, deoarece Ferenc Wesselényi a murit în 1770, iar fiul său Farkaș a angajat în 1772 un alt meșter, pe Franz Gindtner, pentru continuarea lucrărilor⁶.

Pe atunci în Cluj faima de bun meșter constructor al lui Gindtner era recunoscută. În 1775 el a restaurat biserica academică din Cluj și tot în această perioadă, între 1777—1783, a construit biserica cea mare armenească din Dumbrăveni⁷. Fără îndoială, Wesselényi a ajuns în legătură cu el la Cluj.

Apariția lui Gindtner deschide un nou capitol în istoricul construirii castelului din Hodod. Planurile care au rămas de la el arată clar că atît pe tărîmul concepției cît și ca

⁵ Copia contractului aparținătoare lui J. Litzmann din 24.VIII.1768.

⁶ Contractul lui Franz Gindtner din 20.XI.1772.

⁷ BIRÓ JÓZSEF, *Két kolozsvári főúri barokk palota* (Două

palate aristocrate din Cluj în stil baroc), *Archaeologiai Értesítő* (Buletin Arheologic), 1934, p. 119 și datele arhivistice aflătoare în Arhiva Ac. Cluj fondul Jósika și fondul Teleki din Satul Lung.

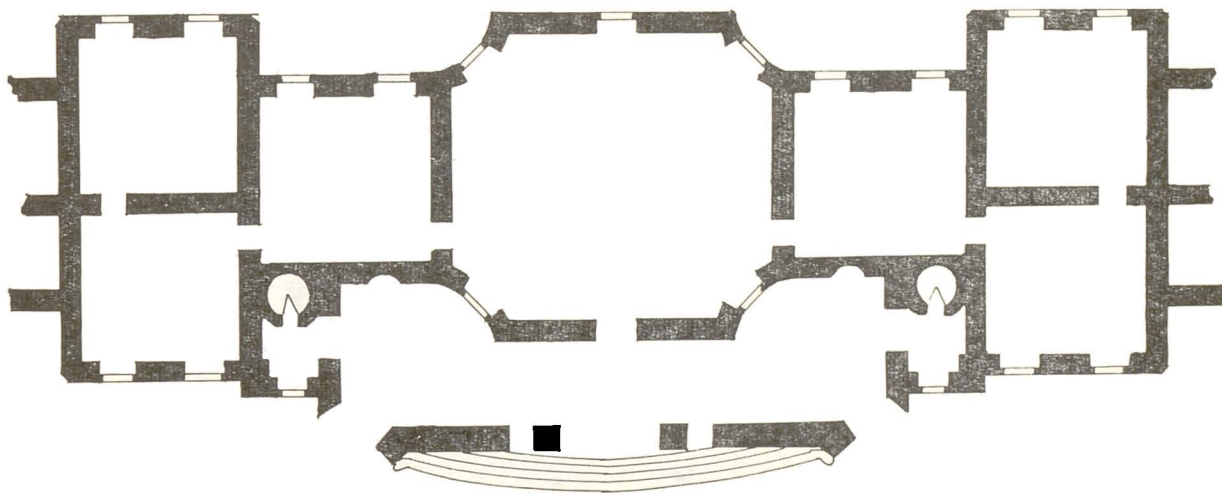


Fig. 6. — Planul părții centrale a castelului din Ráckeve (R.P.U.) (I. L. Hildebrand).

pricepere acest meșter își depășea mult predecesorul. Gindtner, cu toate că n-a putut transforma complet clădirea aproape de terminare, s-a străduit să corecteze greșelile lui Litzmann. În primul rînd a izolat bucătăria, brutăria și poarta de intrare. Primele le-a plasat într-o aripă separată, iar celei din urmă i-a fixat un nou loc, după ce a început să-și realizeze planul pentru noul aranjament al curții. Schimbarea amplasamentului porții ne face să presupunem că piatra cu blazon comandată de Ferenc Wesselényi (fig. 7) n-a ajuns niciodată deasupra acestuia, cum se intenționa, ci a fost așezată de-a dreptul în peretele clădirii⁸. În cursul modificărilor aduse planului inițial, Gindtner a mutat și treptele în spiral, care duceau la pod, în partea dreaptă a clădirii și, prin desființarea uneia din toalete a asigurat lîngă ele spațiul necesar pentru casa scărilor la etaj (fig. 8). Prin noua repartizare a încăperilor, împărțirea parterului a devenit mai unitară și mai armonioasă. Înlăturarea coridorului care împărțea etajul în lung (fig. 9) a dat și etajului un aspect mai elegant.

Paralel cu schimbările făcute în planul de așezare s-au făcut modificări și la fațadă (fig. 8, 10). Gindtner a păstrat împărțirea inițială a acesteia, însă, prin ritmul variat al ușilor și ferestrelor și prin diversitatea formării axelor, a reușit să dea fațadei un aspect mult mai viu, decît cum îi dăduse antecesorul său. Fațada, așa cum a plănuțit-o Gindtner, are caracteristicile barocului tîrziu clujean și ne arată că

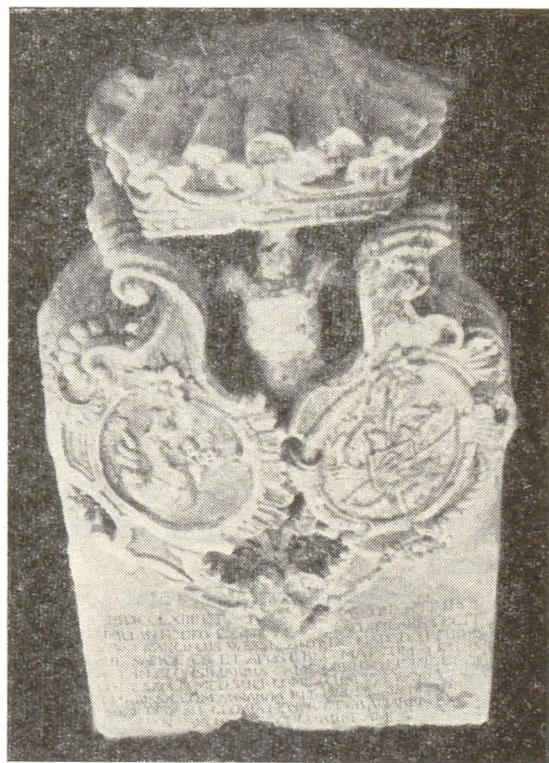


Fig. 7. — Blazonul cioplit în piatră al familiei Wesselényi și Rhédei purtînd data de 1763 (A. Schuchbauer?) (Foto: Semlyén, 1960).

⁸ Pe partea superioară a pietrei destul de stricată se află blazoanele, cu un cadru în stil rococo, ale lui Ferenc Wesselényi și Susanei Rhédei. Scuturile blazoanelor ovale, se termină cu un ornament în formă de semivolută. Cele două blazoane sînt ținute de un geniu, deasupra lor aflîndu-se o

coroană de crini. Inscripția pietrei memoriale e următoarea :
MDCCLXIII ET SEQUENTRUS AUXILIANTE DEO EX FUNDAMENTIS AEDIFICARE FECIT // BARO FRANCISCUS WESSELENYI DE HADAD UTROR/UM/QUE SACR/ae/ CAES/areae/ ET APOST/olicae/ REG/iae/ MA/es/T/a/TUM STATUS // ACT/uarius/ INT/imus/

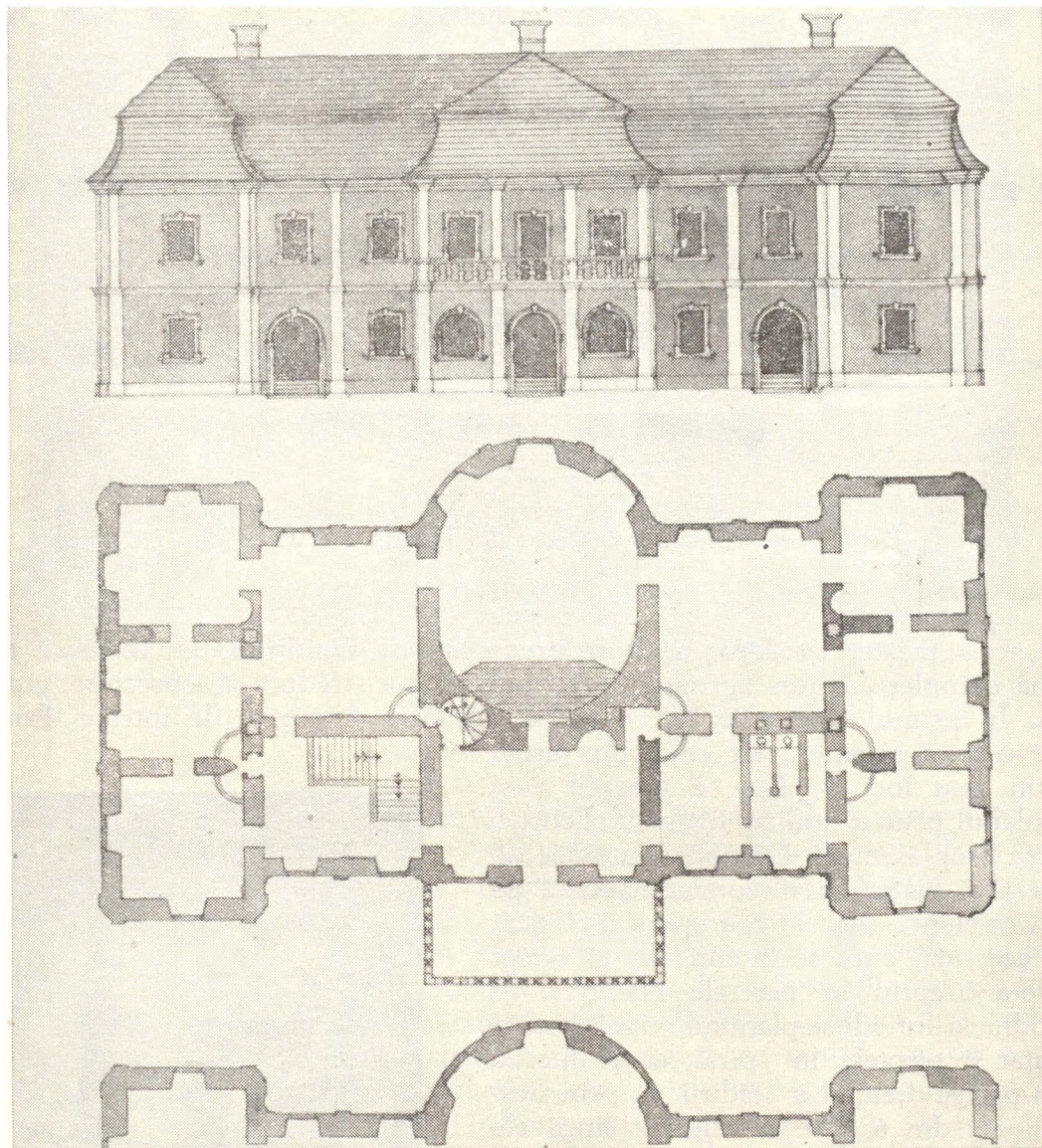


Fig. 8. — Planul fațadei și al parterului (F. Gindtner).

meșterul a putut fi unul dintre reprezentanții de seamă ai arhitecturii transilvănene a epocii.

Contractul încheiat cu Gindtner mai prevedea și înălțarea pereților castelului cu 5 șucuri⁹, ridicând proporțional și nivelul ferestrelor la camere și la pivniță. După cum se constată, ridicarea nivelului ferestrelor nu s-a mai făcut.

Este foarte importantă clauza contractului referitoare la tavanul încăperilor. Aici se prevedea, pentru prima dată, ca sala mare să aibă bolta în chip de cupolă. Așa cum era moda în epoca barocului, Wesselényi a cerut ca tencuiala să fie făcută zgrunțuroasă, numită « calcio vecchio ».

În afară de problemele legate de construcție, contractul se ocupa și de aranjarea curții. Farkas Wesselényi s-a învoit cu meșterul ca acesta să demoleze toate edificiile de lemn care stricau aspectul curții, pe care s-o niveleze, apoi să sape un șanț adânc, lângă gardul dinspre

CONSILIARIUS CAMERARIUS ET INCLIT/ac/ CO/mi/T/a/T/us/
SZOLN/ok/ MED/iocri/ SUPR/emus/ COMES CUM VITAE SUA
SOCIA // CHARISS/im/A COM/itissa/ SUSANNA RHEDEI DE KIS
RHEDE // SOLI DEO SIT GLORIA HONOR ET GRATIARUM A/cti/o

IN SEculo SEculorum AMEN.

⁹ 1 schuch = 1/6 parte dintr-un stinjen vienez, corespunde aproximativ cu 31 1/2 cm.

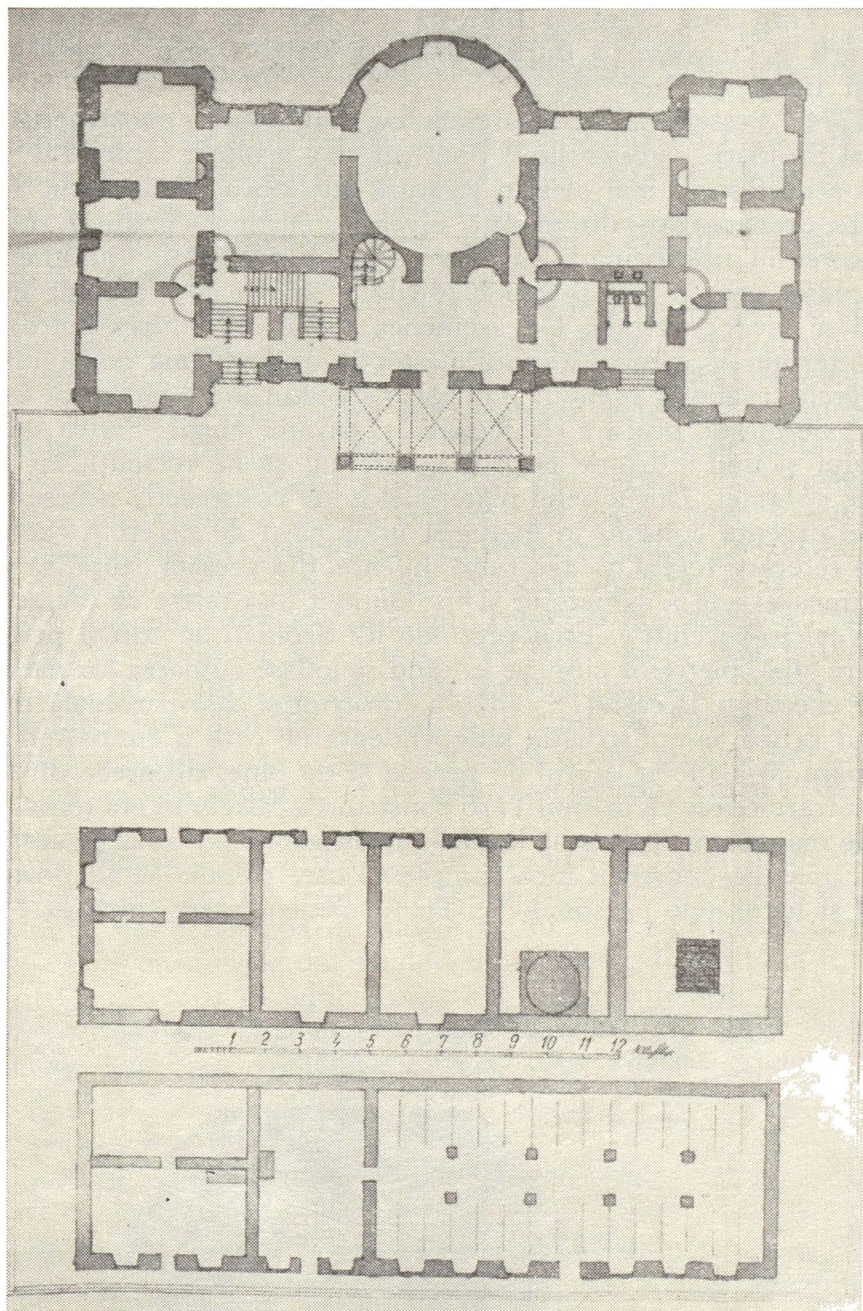


Fig. 9. — Planul etajului și planurile clădirilor anexe (F. Gindtner).

stradă, pentru scurgerea apei și să împrejmuiască întregul loc cu un gard cu grilaj, după modelul celui din Jibou. Gardul trebuia să aibă un zid de 3 șucuri și grilaj de lemn de stejar cioplit frumos, executarea căruia revenea antreprenorului, materialul dându-l însă proprietarul din lemnele domeniului.

Gindtner a început lucrul, probabil în primăvara anului următor, pentru că la data de 11 ianuarie 1773 mai luase un avans de 500 de florini, iar pînă la 7 noiembrie suma avansată se ridică la 2160 de florini¹⁰. Începînd din luna iulie, sumele necesare pentru plata muncitorilor le ridică ajutorul constructorului, Gottfried Hartmann, cunoscut de la construirea palatului Bánffy. O scrisoare a lui Gindtner către Wesselényi, purtînd

¹⁰ Vezi notele din contractul lui Gindtner.

data de 16 iunie 1773, arată că el s-a reîntors la Cluj ¹¹, de unde cere noi sume pentru continuarea lucrării și cu toate că după trimiterea scrisorii mai încasează suma de 1060 de florini, totuși întrerupe lucrările.

În anul 1774, Wesselényi l-a însărcinat cu continuarea construcției pe zidarul din Satu Mare, Antal Szoldáti — acesta fiind pomenit ca « arhitect cameral » ¹². Activitatea sa de constructor s-a desfășurat mai ales în legătură cu bolitul încăperilor, fixarea în pereți a pietrelor cioplite, drenarea apei din pivniță, nivelarea curții și a grădinii, precum și mutarea în alt loc și refacerea în altă formă a gardului cu grilaj început de Gindtner. Din planurile întocmite de Szoldáti pentru terminarea lucrărilor ¹³ aflăm că a trebuit să înalțe zidurile în unele părți și să facă cornișele. De asemenea reiese că boltirea sufrageriei era terminată sau poate pe terminate, pentru că noul meșter a pus problema consolidării ei. Szoldáti face însă și chenarele tavanelor precum și decorul stucaturilor. Mai era de executat pavarea antreului cu plăci de piatră, precum și nivelarea și pavarea curții. Partea de zid a gardului din jurul castelului și unii stâlpi de la gard au trebuit să fie refăcuți, iar unele părți din gard reconstituite complet. Din tabelul materialelor de construcție necesare, reiese însă că lucrările cele mai urgente constau în înălțarea unor părți de pereți și executarea bolților. La acest lucru se referă și textul contractului, în care, din această cauză, se specifică pentru prima dată înălțimea exactă a camerelor. Din contract mai reiese că Wesselényi a renunțat la tencuiala în « calcio-vecchio ». El îi pretinde lui Szoldáti să curețe pereții castelului și să le dea o culoare albă, pietrelor cioplite urmînd să le lase culoarea lor naturală. În același timp cu lucrările executate la castel, Szoldáti a construit și casa parohială din Hodod, care există și azi, fiind prima sa construcție independentă pe care o cunoaștem.

Szoldáti pare că a lucrat destul de repede și de bine, deoarece din placa comemorativă așezată la intrare reiese că în anul 1776 construirea castelului era terminată ¹⁴.

Datarea de mai sus nu înseamnă însă că lucrările s-au terminat în acest an la Hodod, deoarece a mai rămas de construit încă complexul care trebuia să adăpostească bucătăria, brutăria, grajdul și locuințele personalului. Planul pentru acest complex l-a elaborat încă

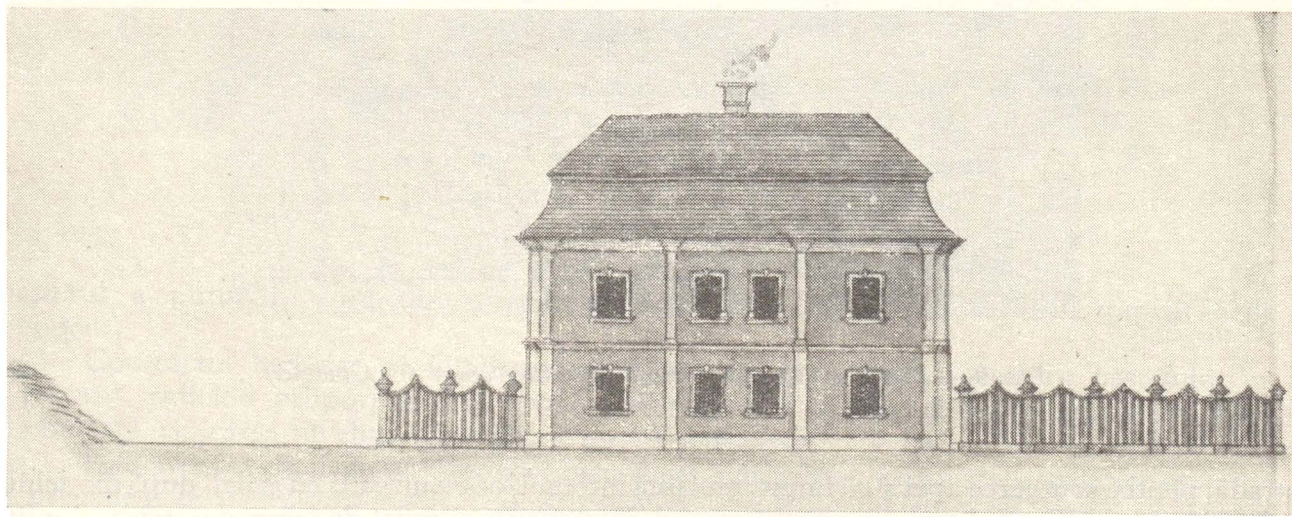


Fig. 10. — Planul fațadei laterale a castelului (F. Gindtner).

¹¹ Arhiva Ac. Cluj, fondul Wesselényi. Missiles.

¹² Contractul lui Antal Szoldáti din 8.XI.1774.

¹³ Projectum pro finiendo edificio in Hadad Illustrissimi L. B. Wolfgangi Wesselényi. Fără dată.

¹⁴ Textul pietrei memoriale cu un cadru în stil rococo este următorul:

HUIC AEDIFICIO AGNI
TORIBUS INCHOATO CORONAT

EM IMPOSUIT B WOLFGANGUS
WESSELENYI DE HADAD SACRAE
CAESAREO REGIAE APOSTOLICAE
MAIESTATIS CAMERARIUS ET
COMITATIS MEDIOCRIS SZOLNOK
COMES SUPREMUS CUM CONS/O/R
TE SUA COMITISSA JULIANNA
DE BETHLEN MDCCCLXXVI

Gindtner, însă realizarea lui a început abia în 1783, la 7 ani după terminarea castelului. Pentru lucrarea aceasta Wesselényi l-a angajat pe Josef Leder¹⁵, pe atunci încă locuitor al orașului Gherla. El a fost un meșter apreciat al barocului târziu clujean, și a lucrat mult și în provincie¹⁶.

Leder a încheiat contractul pentru anexa castelului din Hodod la 25 ianuarie 1783 și a terminat lucrarea la începutul anului 1784. Din contract reiese că Leder a renunțat la vechiul plan și că a lucrat după un plan propriu.

Din complexul anexelor în formă de [____], Leder a executat aripa din fața castelului pe partea înclinată a terenului, precum și grajdurile.

Cu toate că edificiile anexe din Hodod nu au fost construite cu prea mari pretenții artistice, totuși putem distinge la ele unele elemente stilizate care în cursul vremii au devenit caracteristice pentru arta de a clădi a lui Leder. Între acestea pe primul loc merită să fie amintită aripa cu arcade. Unul dintre motivele predilecte ale construcțiilor în stil baroc târziu din Transilvania, și în special din Cluj, a fost – ca o dezvoltare a moștenirii din trecut – folosirea în curte a arcadelor sprijinite pe coloane. La împămîntenirea acestui motiv caracteristic, un rol important l-a avut tocmai Josef Leder. După câte știm pînă în prezent, dintre construcțiile lui cu arcade cea mai veche este aripa anexei din Hodod. Aspectul prietenos al coridorului de la castelul din Hodod îl întîlnim și la construcțiile de mai târziu, la arcadele dinspre curte ale palatului Teleki și ale colegiului reformat din Cluj. La acestea, arcurile sînt sprijinite de asemenea pe stîlpi solizi, reamintind din plin spiritul tradițiilor locale. La fel regăsim mai târziu la intrarea palatului Teleki coloane cu capitel corintic ca la intrarea grajdului din Hodod. Deși tipul de ferestre cu chenar simplu, cu închidere dreaptă sau arcuită, cu urechi, reprezintă forme general întrebuintate și nu este specific numai unui meșter, totuși acest tip este caracteristic pentru Leder, deoarece el n-a utilizat alte forme.

Amenajarea definitivă a curții s-a făcut cu cîțiva ani mai târziu, în 1787, tot după planurile lui Leder. Conform învoielii din 22 februarie, meșterul a nivelat curtea și a pavat-o cu piatră în așa fel ca apa de ploaie să nu facă băltoace. Cu pietrele recuperate de la demolarea cetății medievale din Hodod a completat lipsurile la fundații și la pilonii « gardului cu grilaj », din jurul castelului, reparînd și părțile deteriorate. Leder și-a îndeplinit toate obligațiile contractuale pînă în primăvara anului 1788, dînd complexului, castel și clădiri anexă, forma definitivă. Activitatea lui a încheiat o muncă de douăzeci și șapte de ani.

III

După identificarea meșterilor constructori ai castelului și după ce am arătat partea fiecăruia în procesul de construire, vom încerca să facem analiza amănunțită a contribuției altor categorii de meșteri.

Dintre contractele care s-au păstrat, cel mai vechi este cel încheiat cu tîmplarul Johann Christian Bähr¹⁷. Pe el îl cunoaștem de la lucrările de construire a casei Rhédei și probabil este aceeași persoană cu tîmplarul vienez Johann Christian Bähr care a făcut în 1732 mobilier în valoare de 729 de florini unei familii transilvănene înrudite cu familia Bánffy¹⁸. La Hodod el a executat toate lucrările de tîmplărie, ușile (fig. 11), ferestrele, jaluzelele precum și cîteva mobile necesare. Contractul l-a încheiat la 10 octombrie 1773, însă lucrările le-a terminat abia în toamna anului 1776.

Bähr a lucrat bine, însă în stil provincial. Decorațiile simple ale ușilor, cu iz de baroc târziu sînt greoaie și rămîn mult în urma eleganței decorurilor de lemn ale palatului

¹⁵ Contractul lui Josef Leder din 25.I.1783.

¹⁶ Acest fapt e confirmat și de construcțiile din Baia Mare, Satulung, Luna de Jos, Zam, Sinpaul, Beclean și Ghirolt. Datele referitoare la construcții se află în Arhiva Ac. Cluj în fondurile Teleki din Satul Lung și Dumbrăvioară

precum și în fondul Balthen din Criș și în fondul Wesselényi.

¹⁷ Contractele lui Johann Christian Bähr din 10.X.1773 și din 14.XI.1776.

¹⁸ Evidența cheltuielilor. Arhiva Ac. Cluj, fondul Bánffy înrudiri.

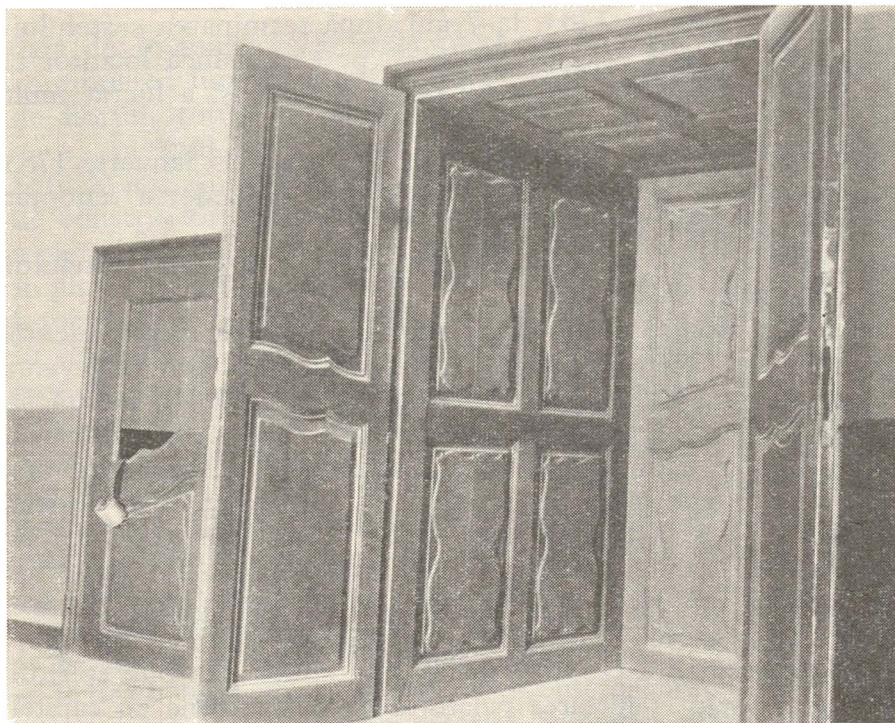


Fig. 11. — Ușa de la sala mare
(Ch. Bähr) (Foto: Semlyén,
1960).

Bánffy. Aspectul lor greoi nu l-a prea putut îndulci nici culoarea inițial galben-deschisă. Și desigur că pereții albi, ușile galbene și jaluzelele verzi au putut da o notă veselă ansamblului.

Lucrările de lăcătușerie le-a făcut Johann Wilke, originar din Berlin, dar stabilit la Cluj, care e cunoscut din cercul de meșteșugari de la casa Rhédei. Contractul încheiat cu el specifică anume că fierăria ușilor și ferestrelor să fie asemănătoare cu a casei Rhédei și Alvinczi din Cluj. Considerăm mai mult ca sigur că meșterul de care vorbim este identic cu lăcătușul clujean Johann Wilhelm Wilker¹⁹ care a făcut lucrările de lăcătușerie în 1749 în castelul din Luna de jos. Wilke a încheiat contracte la 21 iulie 1775 și la 24 octombrie 1776 pentru lucrările de fierărie de la ferestre, uși și jaluzele, și pentru confecționarea și instalarea zarurilor acoperite cu plăci de aramă, precum și pentru executarea mînerelor în formă de glob. În ajutorul lui a fost angajat tîmplarul clujean Christoph Hoch, care a lucrat la Hodod timp de 21 de zile, cîștigînd 45 creîțari la zi²⁰.

Aproape concomitent cu munca de tîmplărie și lăcătușerie s-au pus și geamurile. Pe meșteșugarul clujean Johann Peter Hermann îl întîlnim pentru prima dată la construcția din Hodod²¹.

Pietrele cioplite necesare la clădire au fost executate între 1775—1776 de către mai mulți meșteri.

După date, cel mai vechi contract este cel încheiat cu cioplitorul în piatră Augustin Flecher din Jibou. Contractul a fost încheiat la 16 august 1775 și se referă la facerea a patru cămine de marmură (fig. 12). Ornamentele în stil baroc ieșite din mîna lui Flecher sînt greoaie și rigide. Neînțelegerea unor motive stilistice sau stilizarea pînă la exces a altora dă un aspect caracteristic provincial sculpturilor lui.

Restul pietrelor cioplite au fost executate de cei trei maeștri bine cunoscuți de la palatul Bánffy din Cluj: Anton Schuchbauer, Josef Edlinger și Josef Hoffmayer²².

Pieseile cele mai pretențioase, blazonul combinat de deasupra intrării principale și tablele comemorative așezate de cele două părți au fost executate de Anton Schuch-

¹⁹ Arhiva Ac. Cluj, fondul Teleki din Lona.

²⁰ Contractul lui Christoph Hoch, din 22.VII.1777.

²¹ Contractul lui Johann Peter Hermann din 19.X.1775.

²² NAGY MARGIT, Unele aspecte din istoricul construirii palatului Bánffy din Cluj, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Anul VI, 2.1959, 108—110.

bauer ²³, cel mai de seamă sculptor de atunci al barocului în Transilvania. Scuturile de formă ovală ale blazoanelor care se termină cu un ornament în formă de semivolută au asemănări frapante cu primul blazon cu inscripții, făcut pentru a fi fixat deasupra porții. Chiar și cei doi îngeri care îmbrățișează blazonul sînt identici. Scutul caracteristic al blazonului și combinarea în același stil a blazoanelor le întîlnim și pe piatra cu epitaf din Jibou a lui István Wesselényi senior († 1734). Scuturi identice există și pe piatra cu epitaf din biserica din Aghireș și deasupra căminului din Magna Curia din Deva. Despre acestea din urmă s-a presupus însă mai demult că sînt opera lui Schuchbauer. În schimb coifurile cu trei gratii ale blazoanelor de la căminul din Deva ne amintesc de cele de pe blazonul tablei comemorative de la conacul din Jibou, executat în 1749, și de coiful cu trei gratii închise de pe piatra cu epitaf a Susanei Rhédei, mama lui Farkas Wesselényi, a cărei imagine a fost cioplită de Schuchbauer în 1776 (fig. 13). Pe tabla comemorativă a conacului vechi din Jibou, un meșter neidentificat a cioplit între cele două blazoane un cap încoronat, cu față rotundă, și cu mustață. Pe epitaful lui István Wesselényi întîlnim între cele două blazoane un cap încoronat asemănător. Dar seamănă cu ele și capul de turc cioplit de Schuchbauer de pe frontispiciul palatului Toldalagi din Tîrgu Mureș, a cărui față are trăsături comune cu cea a figurii călărețului István Haller, care împodobește baldachinul amvonului din Mugeni, făcută tot de meșterul amintit. După cele de mai sus credem că nu greșim dacă afirmăm că și prima piatră cu blazon și cea cu inscripția de la Jibou, despre care am amintit mai sus, sînt făcute tot de Schuchbauer. Mai mult chiar, se pare că forma scuturilor ²⁴, felul de combinare, întrebuintarea capetelor caracteristice ca element decorativ, sînt specifice meșterului de care vorbim. Avînd în vedere că și pe piatra cu blazon care trebuia să fie așezată deasupra porții castelului lui Ferenc Wesselényi întîlnim aceeași combinație caracteristică de scuturi și blazoane, credem că nu sîntem departe de realitate cînd presupunem că și meșterul primei pietre cu blazon cioplit de la castel a fost tot Schuchbauer. Anumite elemente specifice care apar în sculptura blazoanelor pot servi ca punct de plecare în identificarea multor opere de ale lui, încă necunoscute.

Pentru executarea blazonului de deasupra porții, pentru cele două pietre cu inscripții de cele două părți ale ușii și pentru monumentul funerar al Susanei Rhédei, Schuchbauer a primit 16 auri imperiali, adică 64 florini.

Restul lucrărilor de piatrărie a fost executat de Josef Edlinger și Josef Hoffmayer. Pe baza contractului încheiat cu Edlinger și a specificării făcută de Hoffmayer asupra pietrelor cioplite, putem delimita cu precizie contribuția fiecăruia în parte. Însă delimitarea o putem face și ținînd seama de faptul că și stilul lor de a lucra piatra, diferă. Josef Edlinger a exe-

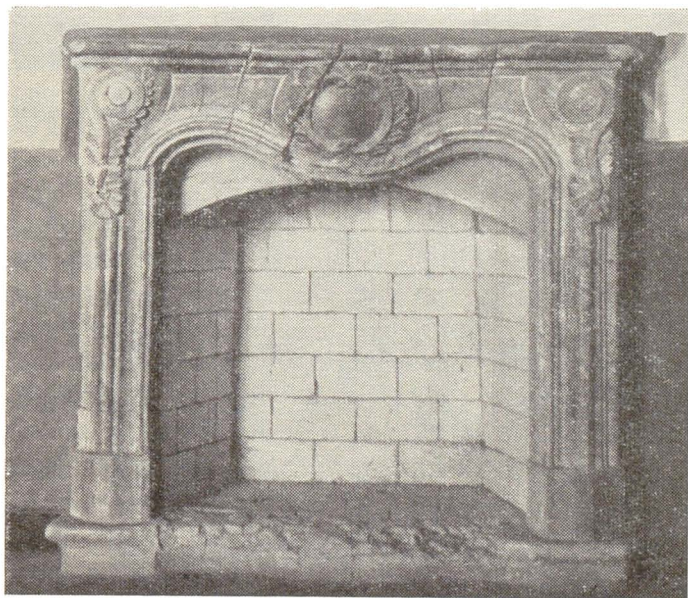


Fig. 12. — Cămin de marmură din castel (A. Flecher) Foto: Semlyén, 1960).

²³ Contractul lui Anton Schuchbauer din 7.VIII.1766. Contractul cuprinde și munca de cioplire a epitafului baronei Susana Rhédei, soția lui Ferenc Wesselényi.

Piatra memorială aflătoare pe partea dreaptă a ușii cu blazon cuprinde inscripția citată în nota nr. 20, iar în partea stîngă se află următorul text:

VIVITUR PARVO BENE
CUI PATERNUM SPLENDET

IN MENSA TENVI SALINUM
NEC LEVES SOMNOS TIMOR AUT
CUPRIDO SORDIDUS AUFERT
HORATI CAR LIB II ODE XVI.

²⁴ Menționăm că scuturi de blazoane cu cadre asemănătoare sînt cunoscute și în Boemia. ZDENEK WIRTH, *Burgen und Schlösser*, Praga, 1954.



Fig. 13. — Epitaful Suzanei Rhédei 1776 (A. Schuchbauer)
(Foto: Semlyén, 1960).

Ajungînd de fapt la sfîrșitul trecerii în revistă a meșterilor care au lucrat la construirea castelului din Hodod, ne mai rămîne doar să identificăm pe cel care a construit uriașul acoperiș mansardat. Aici cercetările ne sînt ușurate, deoarece împămîntenirea acoperișurilor greoaie, dar impunătoare — cel puțin pe plan clujean — este meritul lui Anton Überlacher²⁷. Überlacher a lucrat mult și în provincie. Numele lui îl întîlnim și printre cei ce au lucrat la castelul din Jibou, aproape de Hodod. Presupunem că el a construit și acoperișul mansardat de la Hodod. Ne întărește în convingerea noastră și faptul că el a executat și acoperișul construcțiilor anexe ale lui Leder, precum și grilajul gardului din jurul castelului²⁸.

IV

Pe baza datelor legate de istoricul construcției de care ne-am ocupat mai sus, putem trage cîteva concluzii generale în legătură cu originea stilistică a castelului din Hodod.

Cînd am analizat planul clădirii, am stabilit că el are asemănări cu partea centrală a castelului din Ráckeve al prințului Eugen de Savoia. Castelul din Ráckeve este însă prima

cutat²⁵ urnele de pe postamentele de la intrare, care oglindesc spiritul matur al barocului târziu. Tot el a făcut și stîlpii ciopliți și globurile care decorau gardul de grilaj din jurul castelului. Regretăm că dintre acestea azi nu mai există nici unul. El a mai cioplit pietre și pentru rezervoarele de apă și pentru tuburile de scurgere la jghiaburi, precum și 22 de pietre pentru scările în spirală de la pod.

Josef Hoffmayer, care a cioplit chenarele de la uși și ferestre (fig. 15), a lucrat cu totul după alte concepții²⁶. El a ornamentat partea de deasupra pervazelor ferestrelor și ușilor cu volute rezemate pe console, care cu tot aspectul lor rococo, dau dovadă de o oarecare moderație stilistică. Faptul ni se va părea mai evident dacă ne vom gîndi și la ușa balconului, cu același chenar ca la Magna Curia din Deva, și de la ușa grajdului de la Castelul din Bonțida sau la ferestrele de la etajul palatului Toldalagi din Tîrgu Mureș. Totuși, trebuia menționat că folosirea acestor ornamente nu era generalizată în toată arhitectura laică din Transilvania. Chiar și ornamentele frînte sau arcuite de deasupra ferestrelor și ușilor au apărut mai ales sub influența școlii de la Gherla.

²⁵ Contractul lui Josef Edlinger din 4.VII.1776. Lista pietrelor cioplite duse din Cluj, fără dată și iscălitură.

²⁶ Evidența întocmită de J. Hoffmayer despre pietrele cioplite destinate la Hodod. Fără dată.

²⁷ Contractele lui Anton Überlacher din 27.I.1783 și din 22.II.1787.

²⁸ În afară de cele menționate, cioplitorul de piatră Mihály Kocsárdi a mai făcut un ceas solar pentru castel (chitanță pentru 10 florini, din 8.V.1805), iar meșterul Sámuel Kovács, care a lucrat la țevile de apă, a decontat la 5 și 8.X.1802 cheltuielile de construire a unei fîntîni.

construcție mai de seamă cunoscută dintre cele realizate de I. L. Hildebrand. La construcția aceasta, și în special la partea ei centrală care ne interesează pe noi, se observă o puternică influență franceză, și ea se aseamănă mult cu planul castelului din Vaux-le-Vicomte. Rezolvarea aceasta a planului, care poartă pînă la un anumit punct și pecetea influenței planurilor de vile ale lui Palladio, se întâlnește și la castelul Belvedere din Viena, o altă construcție de seamă a lui Hildebrand. Acest castel a fost construit tot pentru prințul Eugen de Savoia. Natural, Hildebrand a interpretat după concepția sa individuală impresiile culese din arta franceză și italiană, și pînă ce acestea au ajuns prin mijlocirea meșterului Litzmann, la Hodod, de abia s-au mai resimțit slabele urme ale unor influențe îndepărtate. Am considerat totuși necesar să remarcăm aceste analogii îndepărtate deoarece ele ne dezvăluie căile și stadiile intermediare de pătrundere în patria noastră a barocului tîrziu și a unor fenomene particulare ale acestuia. Legăturile pe care le putem demonstra ne înlesnesc posibilitatea de a stabili raportul construcției de care ne ocupăm, față de arhitectura europeană a epocii, fixîndu-i locul în mersul dezvoltării generale a arhitecturii.

În ceea ce privește lucrările de construire a castelului, ele se resimt — prin contribuția meșterilor locali — de influența hotărîtoare a artei baroce transilvănene, sau, mai precis, a celei clujene. Din textul contractelor cu meșterii și din datele biografice ale acestora reiese că mai ales lucrările de la palatul Bánffy și de la casa Rhédei din Cluj au exercitat o influență mare asupra construcției de la Hodod. Majoritatea meșterilor — după cum am amintit — au fost recrutați chiar dintre cei ce au lucrat la construcțiile amintite. Ei au aplicat formele de aici și la castelul din Hodod.

Datele istorice ale construirii castelului, pe lângă lămurirea stilului arhitectonic, ne oferă și o serie de învățăminte interesante în legătură cu ansamblul barocului transilvănean.

Din lista nominală a meșterilor care au lucrat la Hodod, constatăm că — pînă prin anii șaizeci — cercul de meseriași din Cluj, care încă nu lucraseră în părțile apusene ale Transilvaniei are un nivel profesional destul de scăzut. În următorul deceniu acest cerc s-a întărit atît de mult, încît a cuprins în sfera sa de activitate și această regiune (Hodod, Jibou, Dragu, Zalău, Ghiolt, Baia Mare etc.). În felul acesta, elementele barocului tîrziu clujean au ajuns și s-au împămîntenit și în practica arhitecturală a ținuturilor mai îndepărtate. Din acest punct de vedere, castelul din Hodod a avut un rol de mediator.

Dar legăturile dintre centrul din Cluj și provincie, pe lângă cele amintite, mai conțin și un alt aspect interesant. Din unele contracte încheiate de meșteri se desprinde rolul pe care l-a avut cîte o construcție de proporții vaste în formarea unor categorii meșteșugărești la sate. În multe contracte e stipulată clauza după care meșterul este obligat să-i învețe pe « flăcăii iobagi » care îi dădeau ajutor la lucru, fiindu-le strict interzis ca pe aceștia să-i utilizeze ca simpli muncitori zileri, ei fiind plătiți de proprietarul moșiei ²⁹. Meseriașii din

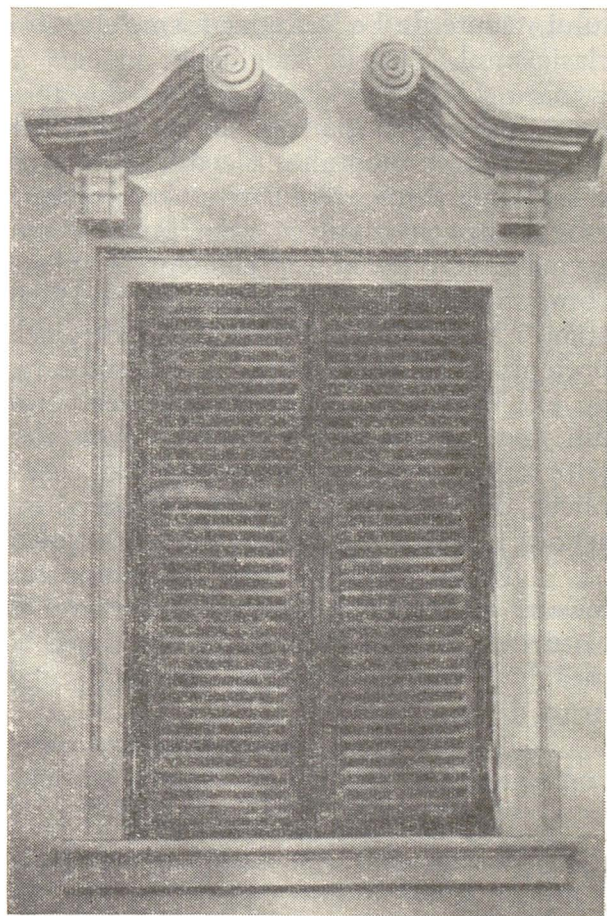


Fig. 14. — Fereastră de la castel (J. Hoffmayer)
(Foto: Semlyén, 1960).

²⁹ Așa de ex. au dat pe lângă Johann Christian Bähr doi tineri iobagi pentru a-i instrui, iar Szoldáti și Leder au

fost obligați să instruiască fiecare cîte patru.

sat, astfel pregătiți, au executat mai târziu singuri construcțiile mai simple și o parte a mobilierului, depășind de multe ori în îndemânare pe proprii lor meșteri. În ce privește economia ce se făcea prin folosirea țăranilor la munca de construcție, ea e dovedită cu prisosință de cazul celor trei zidari din sat care au lucrat pe lângă Leder și cărora meșterul le plătea numai munca pe trei zile din săptămână, restul sumei fiind reținută de moșier, fiind astfel evident că ei lucrau în condiții de robotă. Cioplitul lemnului s-a făcut tot prin robotă de către meșterii din sat, deși ca ajutoare pe lângă dulgherul de la oraș. Remunerația modestă a zidarului din Adalin, Dănilă Tripon³⁰ care a făcut pivnița de varză și a demolat bastionul vechi, sau a tâmplarului din Dobrin, János Szendrei³¹, care a făcut ușile la această pivniță, sînt mărturii că instruirea meșteșugarilor iobagi era o afacere rentabilă.

Dar cele expuse mai sus au și o altă semnificație. În cursul secolului al XVIII-lea și al XIX-lea apar în arhitectura populară uneori elemente stilistice baroce și neoclasice. Pînă în prezent încă nu se cunoaște precis pe ce cale au pătruns acestea în mediul popular. Prezența meșteșugarilor iobagi la construirea castelului din Hodod, pe lângă meșterii orășeni de la care învățau diferite meșteșuguri, ne arată chiar una din eventualele căi de pătrundere a elementelor de stil în mediul rural.

În planurile castelului care a fost construit într-un timp mai îndelungat, putem urmări diferitele nuanțe care au pătruns în stilul arhitecturii barocului târziu. Litzmann a întocmit planul de așezare al castelului inspirîndu-se din barocul austriac, căruia Gindtner i-a desenat o fațadă – rămasă numai pe hîrtie – de palat orășenesc, sub influența școlii clujene, iar, în vremea lui Szoldáti clădirea a primit pînă la urmă un aspect de castel baroc târziu, moderat și potolit, conform normelor construcțiilor din provincie. În construcțiile anexe ale castelului, făcute de Leder, apar formele târzii ale barocului clujean care se întrepătrund însă cu clasicismul. Timpul îndelungat în care s-a construit castelul din Hodod oglindește prin urmare schimbările care s-au produs în stilul baroc târziu. În plus, ne dă posibilitatea să urmărim contribuția individuală a diferiților meșteri la schimbările de stil.

Datele biografice ale diferiților meșteri ne-au arătat și locul lor de origine, precum și regiunile prin care au trecut cu popasuri, pînă cînd au ajuns la noi. Faptul este important pentru motivul că vom putea – cu timpul – să stabilim de unde au adus meșterii germani, stabiliți la noi, elementele stilistice și în continuare vom putea preciza elementele componente ale artei baroce din Transilvania. Din acest punct de vedere, merită o deosebită atenție acele puncte din textul contractelor din care se desprinde modul în care gustul și pretențiile beneficiarului au influențat modificările în planuri. În ce măsură s-a orientat, de ex. Wesselényi, spre transpunerea formelor văzute și îndrăgite fie de la construcțiile din Jibou, fie de la cele din Cluj (palatele Bánffy, Rhédei, Alvinczi). Manifestarea preferințelor celui ce-și construia castele sau case servește ca un adaus la lămurirea procesului complicat, de transformare a stilului baroc importat, în stil cu caractere locale. În același timp aruncă lumini și asupra căilor de dezvoltare a particularităților stilului local.

Pe lângă cele expuse, la crearea caracterului local al barocului a contribuit în mare măsură și faptul că la lucrările de artă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea au participat alături de meșteri străini, tot mai mulți meșteri locali. Cu toate că deocamdată cunoaștem încă prea puțini dintre ei, este indiscutabil faptul că activitatea lor are o importanță de prim ordin.

Istoricul construirii castelului din Hodod contribuie deci cu o serie de amănunte la cunoașterea problemei generale a barocului din Transilvania.

³⁰ Contractul lui Dănilă Tripon din 9.IX.1800.

³¹ Contractul lui János Szendrei din 23.VIII.1801.

BISERICA MĂNĂSTIRII TAZLĂU ȘI LOCUL EI ÎN EVOLUȚIA STILULUI MOLDOVENESC

de DUMITRU NASTASE

Construită între 4 iulie 1496 și 8 noiembrie 1497¹, biserica mănăstirii Tazlău, ctitorie a lui Ștefan cel Mare, se păstrează pînă în zilele noastre, înconjurată de rămășițele unor clădiri monastice și ale unor ziduri de incintă, în mare parte ruinate².

Biserica, inițial alcătuită dintr-un pronaos și dintr-un naos, prelungit spre răsărit cu un altar, este de tip triconc (trilobat) și, ca toate bisericile epocii lui Ștefan cel Mare ce aparțin acestui tip, are pe naos o turlă, înălțată pe caracteristicul sistem de arce moldovenești suprapuse³. Ulterior a primit, spre apus, adaosul unui pridvor, probabil în veacul al XVI-lea⁴.

Lucrările de restaurare, începute recent de Direcția monumentelor istorice, au îndepărtat parțial stratul târziu de tencuială, văruiată în alb uniform, ce acoperă exteriorul edificiului, și au scos la lumină fragmente întinse din decorul original.

Confirmînd unele observații anterioare⁵, cercetările efectuate în vederea restaurării au dus la descoperirea unor elemente ceramice — discuri smălțuite, rînduite într-un dublu

¹ Datele sînt specificate în pisania, săpată în piatră, de pe fațada apuseană a pronaosului.

² Deoarece Ștefan cel Mare face danii, în 1481 și 1491, «sîntei noastre mănăstiri pe care am făcut-o la Tazlăul Mare», unii cercetători și-au pus întrebarea — răspunsul lăsîndu-l în seama viitoarelor cercetări arheologice — dacă nu cumva «clădirile anexe sînt anterioare bisericii lui Ștefan cel Mare, construite tot în timpul domniei lui». (Arh. IOANA GRIGORESCU și arh. NICOLAE DIACONU, *Prezentarea unor elemente noi, apărute cu ocazia restaurărilor de la Dragomirna, Sucevița, Tazlău și Voroneț*. În *Sesiunea științifică a Direcției monumentelor istorice, ianuarie 1963*, Buc. /1963/, p. 81). După cum a remarcat de mult G. BALȘ (*Bisericile lui Ștefan cel Mare*. În *Bul. com. mon. ist.*, XVIII /1925/, p. 68), ceea ce se mai vede din construcțiile ruinate, destul de vaste, dinspre sudul bisericii, aparține însă unei epoci mai noi. Judecînd după chenarul din piatră, arcuit în plin cintru, al uneia din ușile sale, și turnul din colțul de nord-vest al incintei («pirgul») — suprainălțat mai târziu cu un etaj din lemn — este ulterior bisericii. Cît despre turnul porții — clopotniță totodată — de pe latura estică, acesta prezintă două faze de construcție distincte: celei mai noi (secolul al XVIII-lea?) îi aparține camera clopotelor, cu deschideri de sunet arcuite în segment de cerc. Între aceasta și bolta intrării se găsește un etaj intermediar (care a servit, probabil, de paraclis), luminat de două ferestre: cea dinspre răsărit foarte mică, decupată într-o singură placă de piatră, copiază cu stîngăcie, în forma și decorul ei, ferestrele de la turla bisericii; cealaltă, practică

în peretele opus, dreptunghiulară și mai mare are chenarul din piatră împodobit spre exterior cu două rînduri de baghete, cele laterale întorcîndu-se, la partea inferioară, în unghi drept spre gol (fig. 1), chenar uzitat în arhitectura moldovenească din veacul al XVI-lea. (A se compara cu ferestrele casei domnești din incinta mănăstirii Probota și cu cele ale casei «egumenești» de la mănăstirea Slatina. Vezi G. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*. În *Bul. com. mon. ist.*, XXI (1928), fig. 304 și 306). Pe de altă parte, ușa de acces în aceeași încăpere, cu chenarul ei din piatră fățuită, arcuit în plin cintru și cu muchiile teșite, trimite la chenarul de ușă similar al celui alt turn amintit, ambele construcții — «pirgul» și partea inferioară a turnului porții — pîrînd, așadar, contemporane și datînd după toate indiciile din secolul al XVI-lea.

³ Pentru sistemul de arce al «bolților moldovenești», vezi G. BALȘ, *Sur une particularité des voûtes moldaves*. În *Bull. de la section hist. de l'Académie Roumaine*, t. XI, 1924, și același, *Bisericile lui Ștefan cel Mare...*, p. 27—28, 185 și 188—189; de asemenea, GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România. I. De la orînduirea comunei primitive, pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea* [Buc.], 1963, p. 233—234 și 237—242.

⁴ Pentru datarea pridvorului, vezi arh. IOANA GRIGORESCU și arh. NICOLAE DIACONU, *op. cit.*, p. 82; de asemenea, GRIGORE IONESCU, *op. cit.*, p. 385.

⁵ *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Buc., 1958, p. 21 și 146.

șir, care încingea la partea superioară fațadele. Ca rezultat al aceluiași cercetări a apărut — fapt deosebit de important — un decor exterior pictat — imitații de cărămizi și motive geometrice — așternut în puține tonuri — albastru-vînăt, roșu și alb — pe o fină, dar foarte aderentă, pojghiță de tencuială⁶.

Terminarea lucrărilor de restaurare — care, pe lângă îndepărtarea tencuielilor târzii, prevăd consolidarea întregii clădiri și înlocuirea actualului acoperiș uniform printr-unul multiplu, în formele înalte, caracteristice epocii de apogeu a arhitecturii moldovenești — va reda, în bună măsură, monumentului înfățișarea de care îl frustra haina nepotrivită și săracă în care îl îmbrăcase neînțelegerea vremurilor (fig. 2).

Anii 1496 — 1497 constituie etapa cea mai rodnică a întregii campanii constructive care se desfășoară în Moldova în ultima parte a domniei lui Ștefan cel Mare, între 1487 și 1504. Două biserici în 1496 (sf. Nicolae la Popăuți, în marginea Botoșanilor, sf. Mihail la Pîriul Alb — Războieni), o a treia — cea mai importantă ca dimensiuni din întreaga epocă a lui Ștefan cel Mare — în 1497 (Înălțarea Domnului, la mănăstirea Neamț) și o a patra, începută în 1497 și terminată în anul următor (sf. Ion la Piatra), alcătuiesc, împreună cu biserica mănăstirii Tazlău, rezultatul strălucit al unei activități, pe care nici greutățile războiului nu se arată a o fi stîmjenit în vreun fel⁷.

Considerată sub raport stilistic, această activitate se relevă nu mai puțin importantă, izbitoare fiind în primul rînd marea variație tipologică a monumentelor enumerate:

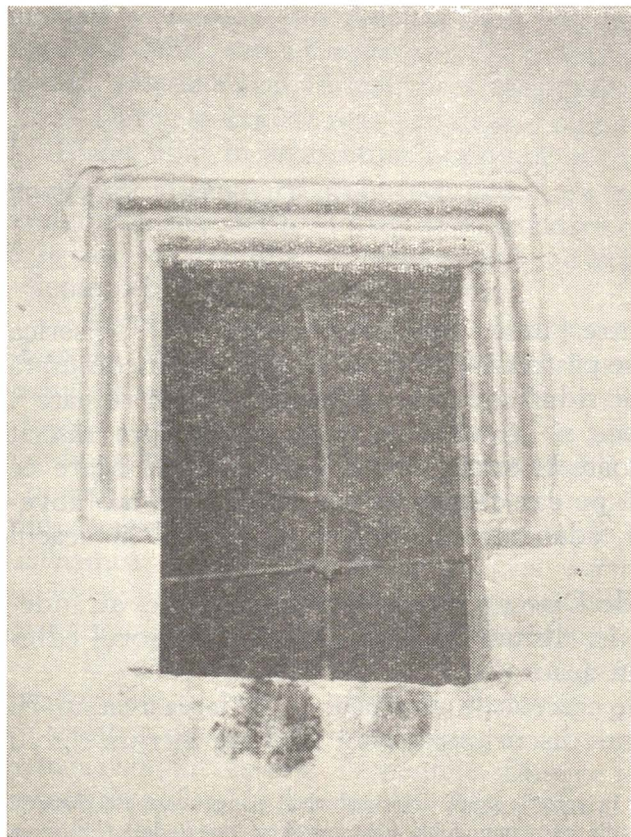


Fig. 1. — Mănăstirea Tazlău. Turnul porții, fereastra de vest a etajului I.

⁶ Arh. IOANA GRIGORESCU și arh. NICOLAE DIACONU, *op. cit.*, p. 84 și fig. 22.

Deși urme de subțire tencuială, pictată fie cu imitații de cărămizi, fie cu motive geometrice, se păstrează pe fațadele relativ multora dintre ctitoriile lui Ștefan cel Mare, s-a crezut pînă de curînd că policromia acestor fațade era obținută exclusiv din materiale aparente. Același fel de decor, scos la iveală pe suprafețe mai mari, nu numai la Tazlău, ci și la biserica mănăstirii Neamț, ne obligă să admitem că porțiunile din cărămidă obișnuită, nesmălțuită, precum și, măcar parțial, cele din piatră brută, ale fațadelor, se acopereau, în epoca lui Ștefan cel Mare, cu pictură ornamentală. (Vezi și arh. ȘTEFAN BALȘ, *Biserica «Înălțarea Domnului» din mănăstirea Neamț*. În revista *Mitropolia Moldovei și Sucevei* . . . , XXXVIII (1926), mai-iunie, nr. 5—6, p. 325—326; de asemenea, ION BALȘ, ȘTEFAN BALȘ RADU HEITEL și PETRE NĂSTUREL, *Restaurarea mănăstirii Neamț*. În *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, [Buc., f.d.], p. 37, 41, 45.

⁷ Volumul de lucrări pe care-l totalizează, ca și ritmul în care se înalță aceste lăcașuri, sînt cu atît mai impresiionante, cu cit în condițiile războiului purtat cu invadatorii

polonezi (1497), ne-am fi așteptat, dimpotrivă, la o stagnare sau măcar la o scădere a activității din domeniul arhitecturii religioase; și aceasta cu atît mai mult cu cit, în preajma invaziei, o parte din forțele de muncă se va fi concentrat la cetățile țării — la Suceava în primul rînd — pentru a executa cu promptitudine lucrări de fortificație. (Vezi informațiile din cronici — *Letopisețul Rusiei apusene*, cronică lui Nicolae Costin — citate de prof. GRIGORE IONESCU, *op. cit.*, p. 214, în notă; de asemenea I. FOCSĂNEANU și GH. DIACONU, *Bazele puterii militare a lui Ștefan cel Mare*. În *Studii cu privire la Ștefan cel Mare*, [Buc.], 1956, p. 129).

Menționăm că turnul-clopotniță al bisericii din Popăuți a fost, poate, construit în același interval; după cit ne permit să judecăm puținele exemple păstrate, în epoca lui Ștefan cel Mare clopotnițele erau ridicate la foarte scurt timp (pînă la un an) după zidirea bisericilor. Astfel la Bălinești, turnul-clopotniță este alipit bisericii imediat după terminarea acesteia. (G. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare* . . . , p. 136—137), iar la Piatra îi urmează după un an, în 1499. (Ibidem, p. 153).

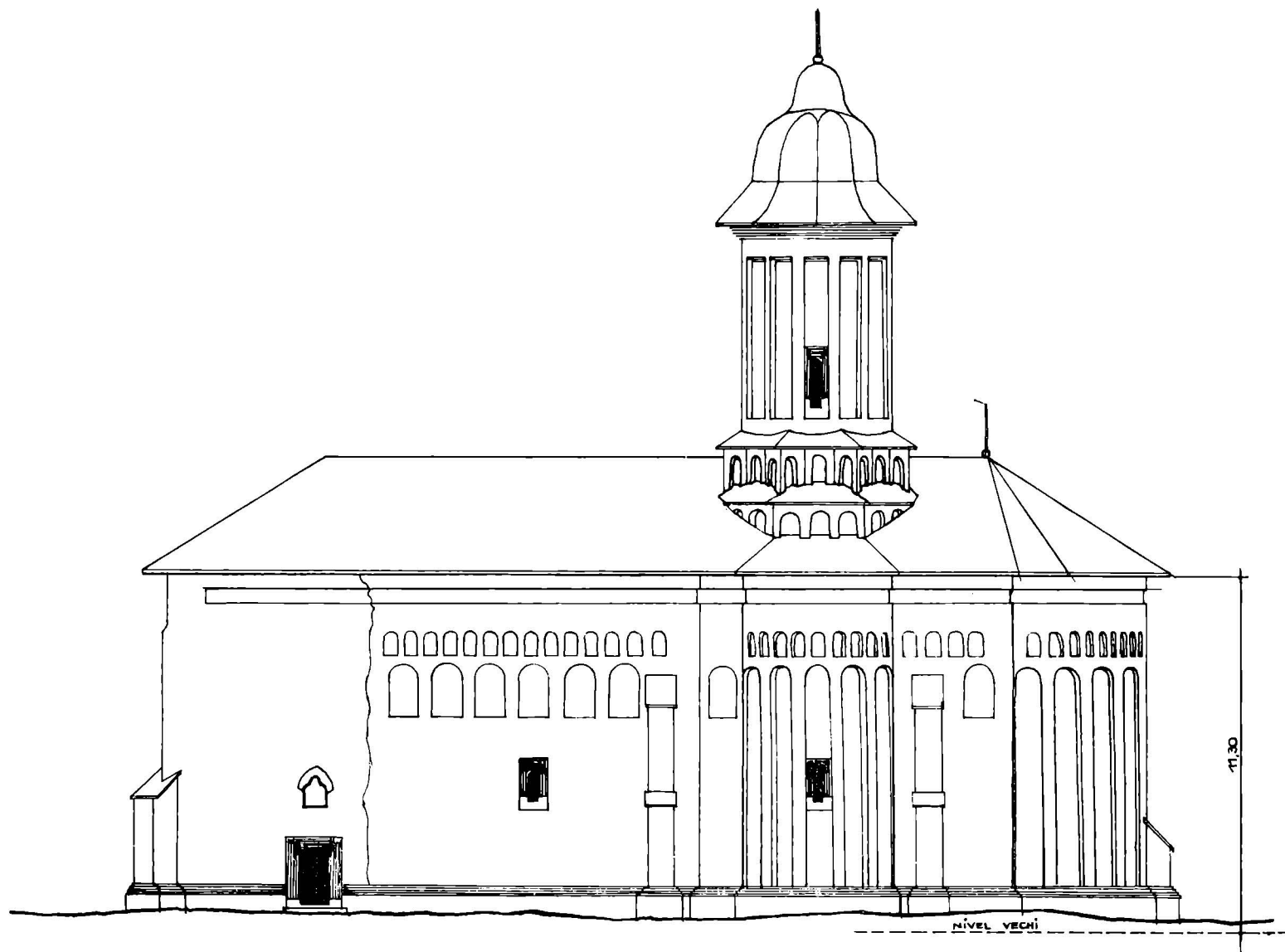


Fig. 2. — Biserica mănăstirii Tazlău (1496—1497). Fațada sud. (Relevu arh. Ioana Grigorescu)

În vreme ce sf. Nicolae-Popăuți este ultimul dintre triconcurile alcătuite dintr-un naos (cu altar) și un pronaos supralărgit⁸, pe care Ștefan cel Mare le ridică în orașe, bisericile din Războieni și Piatra ilustrează două momente din procesul de constituire a unui tip de edificiu religios local, de sinteză, inițiat cu trei ani în urmă, la Borzești⁹. La rîndul lor, formele acestui nou tip intră în fuziune cu cele ale triconcului moldovenesc simplu (format numai din pronaos și naos), la biserica mănăstirii Neamț, edificiu religios original și complex, alcătuit dintr-o succesiune de patru încăperi¹⁰, și prototipul celor mai însemnate dintre lăcașurile mănăstirești ce se vor ridica în veacul următor.

Reiese din cele spuse că, în condițiile unei campanii constructive ce-și atingea maximum de amploare, anii 1496–1497 reprezintă pentru evoluția arhitecturii moldovenești religioase un adevărat punct nodal în care se concentrează rezultatele întregii ei experiențe anterioare și din care se desprind căile ei de dezvoltare viitoare.

Care este locul pe care-l ocupă în această evoluție biserica mănăstirii Tazlău și în ce raport stilistic se află ea față de celelalte biserici construite aproape simultan cu ea?

Dacă în tabloul arhitecturii religioase a epocii lui Ștefan cel Mare poziția acestora din urmă este, în linii mari, stabilită — și vom vedea ce precizări sînt încă de făcut — nu același lucru se poate spune și despre biserica mănăstirii Tazlău, pe care lucrările de specialitate tind să o excepționeze, neaflîndu-i loc în niciunul din grupurile în care au fost împărțite, după criteriul înrudirii formelor arhitectonice, cele peste douăzeci de ctitorii păstrate din timpul domniei marelui voievod.

Astfel lucrarea clasică a lui G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, lasă monumentul în afara clasificării stabilite de autor¹¹, planul publicat în aceeași lucrare părădînd a justifica exceptarea¹². În acest plan rezalitele laterale, care dau bisericii mănăstirești de la Tazlău o mare asemănare cu ctitoriile orășenești ale lui Ștefan cel Mare, par a se datora doar unei excesive îngroșări a zidurilor dinspre sud și nord ale pronaosului, în interior ambele încăperi apărînd deopotrivă de largi¹³.

Deși între plan și descrierea pe care acesta o ilustrează nu există concordanță¹⁴, cercetătorii care s-au ocupat ulterior de biserica mănăstirii Tazlău, s-au încrezut pe deplin doar în plan, pe care l-au reprodus sistematic și n-au luat în seamă descrierea. Astfel se face că, reluată din lucrare în lucrare, s-a acreditat imaginea unui edificiu religios pe care

⁸ După cum numele o arată, această variantă a triconcului — inițiată în 1490 la biserica de curte domnească din Vaslui — se deosebește de celelalte biserici moldovenești cu sinuri și turlă, prin dezvoltarea în lărgime a pronaosului, zidurile laterale ale încăperii lărgite formînd, la exterior, rezalite. (G. BALȘ, *op. cit.*, p. 186 și 189; de asemenea GRIGORE IONESCU, *op. cit.*, p. 234–237).

⁹ După cum se știe, cele mai vechi monumente de arhitectură moldovenească religioasă (a doua jumătate a secolului al XIV-lea) sînt bisericile sf. Nicolae din Rădăuți și sf. Treime din Siret. Prima — o biserică adaptată cerințelor cultului ortodox — denotă origini occidentale, romanice. Cea de a doua are planul triconc al bisericilor sîrbești din valea Moravei, de care se deosebește însă prin unele particularități, indicînd îndrumarea pe o matcă stilistică nouă.

Aceste două monumente vor constitui modelele de la care va porni arhitectura moldovenească pentru a-și făuri, de-a lungul unui secol de dezvoltare creatoare, un stil propriu, cristalizat în strălucitul șir de construcții religioase al epocii lui Ștefan cel Mare (1457–1504).

Într-adevăr, primele biserici păstrate din timpul domniei marelui voievod aparțin, fie unui tip longitudinal, fără turlă (Dolhești Mari — către 1481), obținut în esență prin simplificarea prototipului rădăuțean, fie tipului triconc (întotdeauna cu turlă pe naos) (Pătrăuți și Milișăuți — 1487),

trăgîndu-se din sf. Treime-Siret. Unul din cele mai importante rezultate ale complexului proces de sinteză pe care-l trăiește arhitectura moldovenească în veacurile XV și XVI îl constituie apariția unui al treilea tip de biserică, ce adaptează elemente de structură și compoziție spațială împrumutate triconcului la planuri și volume specifice tipului longitudinal. (VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Buc., 1959, p. 678–679 și 683). Prima etapă a acestei operații — adevărată inserare a unui interior triconc într-o clădire longitudinală — s-a efectuat treptat, în trei momente succesive, la bisericile din Borzești, Războieni și Piatra.

¹⁰ Pridvorul, pronaosul, camera mormintelor, naosul. Socotim că, la vechile biserici moldovenești, absida altarului nu formează o încăpere aparte, ea însumîndu-se, sub raport planimetric și spațial, naosului.

¹¹ P. 200 și tabelele de la p. 201–202.

¹² Fig. 91, reprodusă de noi (fig. 3).

¹³ Dacă facem, bineînțeles, abstracție de amplificarea spațiului, creată în naos de absidele laterale.

¹⁴ « Cu toate că este o biserică mănăstirească, [Tazlăul] prezintă particularitatea supralărgirii (...) pronaosului, care nu se găsește altminterlea de cît la bisericile orășenești », afirmă G. BALȘ (*op. cit.*, p. 74), în contradicție cu planul pe care-l publică.

curioasa îngroșare a zidurilor laterale ale pronaosului îl singularizează nu numai în epoca lui Ștefan cel Mare, ci în întreaga evoluție a arhitecturii moldovenești feudale ¹⁵.

Planul este însă greșit. În realitate biserica mănăstirii Tazlău nu prezintă nici un fel de îngroșare a zidurilor laterale, ea avînd pronaosul mai larg decît naosul atît la interior cît și la exterior (fig. 4).

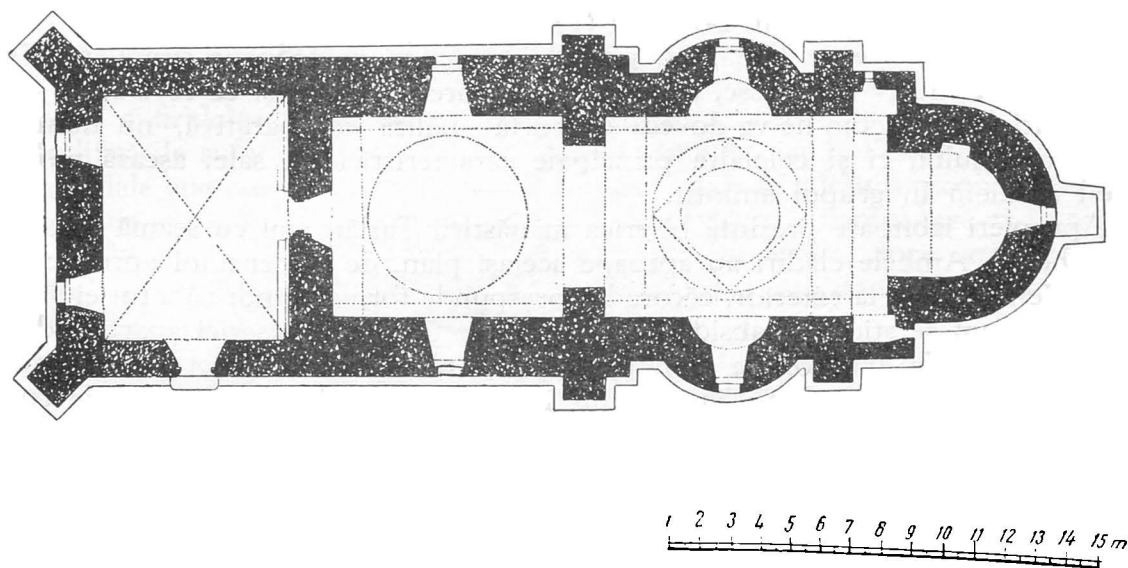


Fig. 3. — Biserica mănăstirii Tazlău. Planul publicat de G. Balș.

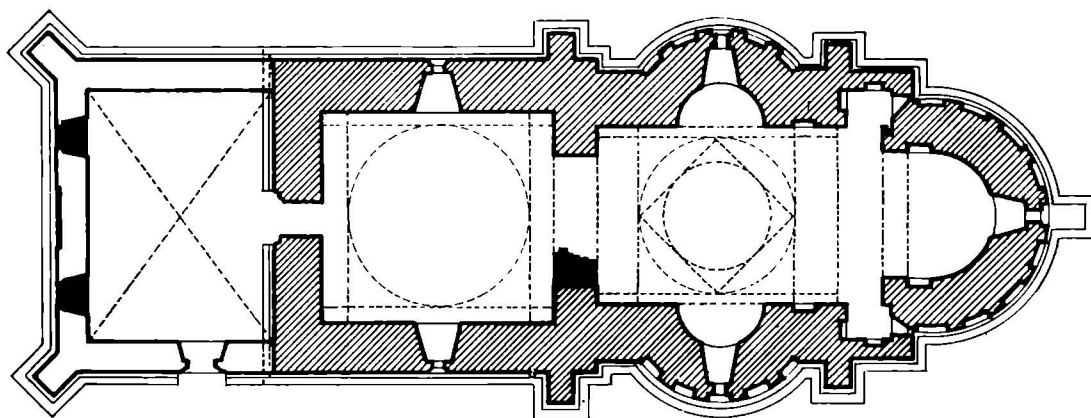


Fig. 4. — Biserica mănăstirii Tazlău. Plan. (Relevu arh. Ioana Grigorescu).

Așadar descrierea făcută de G. Balș este corectă, planul greșit fiind o simplă scăpare.

Cît privește absența monumentului din clasificarea tipologică întocmită de același autor, ea se explică dacă ne amintim că G. Balș a văzut în supralărgirea pronaosului un element ce-i permitea să definească o variantă orășenească a triconcului moldovenesc: împreună cu alte excepții și cazuri îndoielnice, el a lăsat deci și biserica mănăstirească de la Tazlău — care n-are nici o legătură cu orașele — în afara clasificării sale, în care a socotit că trebuie să înregistreze numai monumentele tipice.

¹⁵ Arh. GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii românești*, Buc., 1937, p. 273; *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 18, 146 și fig. 105; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 663 și fig. 617. Deși în *Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I. *Arta românească în epoca*

feudală, Buc., 1957, biserica mănăstirii Tazlău nu este descrisă, se reproduce și aici planul publicat de G. Balș (fig. 112 b), aceeași părere fiind implicată în afirmația că numai « bisericele de curte și de oraș zidite între 1490 și 1496 » ar avea pronaosul supralărgit (p. 141).

Această omisiune a înrădăcinat însă în istoriografia noastră de artă — ca un corolar al aprecierilor întemeiate pe planul eronat — părerea că în epoca lui Ștefan cel Mare, supralărgirea pronaosului ar caracteriza cu *exclusivitate* următoarele biserici de tip triconc, construite între 1490 și 1496 la orașe (și dintre care primele trei sînt biserici de curte domnească): sf. Ion din Vaslui (1490), Adormirea Maicii Domnului (Precista) din Bacău (1490 — terminată la 1 ianuarie 1491), sf. Nicolae din Iași (1491 — 1492), sf. Nicolae din Dorohoi (1495) și sf. Nicolae-Popăuți din Botoșani (1496) ¹⁶.

Odată cu includerea Tazlăului, grupul bisericilor cu pronaos supralărgit încetează însă să mai fie exclusiv orășenesc, așa că această părere trebuie și ea revizuită.

De altfel, după cum ne va dovedi o scurtă analiză comparativă, nu numai supralărgirea pronaosului, ci și celelalte principale caracteristici ale sale, așază monumentul pe care-l studiem în grupul amintit.

Apropieri izbitoare prezintă biserica mănăstirii Tazlău mai cu seamă cu sf. Nicolae din Dorohoi ¹⁷. Ambele clădiri au aproape același plan, de dimensiuni aproape egale, cu abside semicirculare și la exterior, cărora le corespunde forma cilindrică a turlei ¹⁸.

După cum se știe, atît absidele, cît și turlele celorlalte biserici aparținînd grupului « orășenesc » sînt la exterior de plan poligonal — turlele cu cîte opt și excepțional (la Popăuți) cu douăsprezece fețe. Părăsită din 1488, de la sf. Ilie-Suceava, turla cu tambur cilindric atît la interior cît și la exterior nu va fi reluată în epoca lui Ștefan cel Mare — pe cît ne putem da seama după monumentele păstrate — decît în două cazuri și anume tocmai la Dorohoi, în 1495 și la Tazlău, la biserica a cărei construcție începe în anul următor ¹⁹.

Cît despre bazele suprapuse ale turlelor și ele sînt, în ce privește formele, aidoma la Tazlău și la Dorohoi: cea inferioară este octogonală, iar cea superioară, stelată cu opt vîrfuri și douăzeci și patru de fețe; cîte trei ocnițe împodobesc fiecare din porțiunile cuprinse între două muchii. Dar dacă formele sînt aceleași, dispoziția bazelor diferă: ele sînt orientate în așa fel încît la Dorohoi în principalele axe ale clădirii se află muchii, iar la Tazlău, goluri ²⁰.

Nici în ce privește structura interioară nu există decît o singură deosebire însemnată între cele două monumente: în vreme ce la Dorohoi arcul răsăritean al naosului, foarte lat, se leagă direct de semicalota altarului — ca la bisericile mai vechi — la Tazlău, el revine la lățimea obișnuită, legătura făcîndu-se cu ajutorul a încă două arce treptate ²¹.

¹⁶ Deși se leagă prin toate celelalte trăsături ale ei de același grup, biserica sf. Gheorghe a curților domnești din Hirlău (1492) nu are pronaosul supralărgit. Vom arăta într-o lucrare viitoare de ce la acest important monument — din punct de vedere stilistic cel mai important al grupului — meșterii lui Ștefan cel Mare renunță tocmai la supralărgire.

¹⁷ Vezi și GR. IONESCU, *loc. cit.*

¹⁸ La Tazlău, turla este la exterior cilindrică și nu cu 12 laturi așa cum afirmă G. BALȘ (*op. cit.*, p. 72) și, după el, *Repertoriul citat* p. 146.

¹⁹ G. Balș a presupus că turlele bisericilor din Pătrăuți, Milișăuți (ambele ridicate în 1487) și Voroneț (1488) sînt prismatice la exterior, dar că tencuieli aplicate ulterior au rotunjit muchiile, dînd prismelor cu multe fețe (numărul de 16 fețe este dedus, la Milișăuți și Voroneț din numărul înaltelor firide oarbe ce decorează tamburul) înfățișarea de cilindri (*op. cit.*, p. 22, 24, 32, 33). Vehiculată de un număr de lucrări ulterioare (GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 251 și *Istoria arhitecturii în România*, I, p. 257; *Scurta istorie a artelor plastice*, p. 134; *Repertoriul cit.*, p. 17, 59, 61, 77) această părere — asupra căreia însuși autorul ei revine, măcar parțial, atunci cînd, la p. 190 a aceluiași lucrări, citează Voronețul drept exemplu de turlă cilindrică — se infirmă: la Pătrăuți și Voroneț, îndepărtîndu-se, cu prilejul recentelor lucrări de restaurare efectuate de DMI, vechile acoperișuri, turlele, degajate din strînsoarea învelișurilor nepotrivite

ce le ascundeau parțial, au putut fi cercetate îndeaproape, tamburele lor dovedindu-se a fi cilindrice pe dinafară ca și pe dinăuntru. Același tambur cilindric apare și în fotografia bisericii distruse de la Milișăuți (G. BALȘ, *op. cit.*, fig. 1) și, față de constatarea de la celelalte două biserici, nu mai putem presupune că forma sa s-ar datora tencuielilor. (Precizarea că turla de la Voroneț e cilindrică o face și prof. V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 650).

²⁰ Arh. IOANA GRIGORESCU și arh. NICOLAE DIACONU, *op. cit.*, p. 82 și fig. 18.

La Tazlău, baza mare, octogonală, stă la rîndul ei pe o alta, ascunsă în pod, de plan patrat, de numai un metru înălțime și cu o mică retragere în partea de sus.

²¹ Credem că nu e lipsit de interes să semnalăm faptul că semicalota altarului e din cărămidă, în vreme ce aceste arce sînt construite din blocuri de piatră spongioasă și placate pe extradados cu cărămizi așezate pe lat. Cărămizile sînt de două mărimi: a) lung. 21–22 cm, lat. 11–12 cm, gros. 4,5 cm; b) lung. 26 cm, lat. 21 cm, gros. 4,5–5 cm. Primele sînt de dimensiuni cunoscute, curente în arhitectura moldovenească, dar celelalte, de o lățime neobișnuită, sînt nesemnlate și trebuie adăugate tipurilor identificate de G. BALȘ (*op. cit.*, p. 238) la construcțiile lui Ștefan cel Mare.

Grosimea zidurilor exterioare, măsurată la absida altarului, este de 1,50 m. După cum se poate vedea în

Această soluție este și ea preluată de la una din bisericile grupului « orășenesc » — sf. Gheorghe din Hîrlău. Prin aplicarea ei meșterii au urmărit aici să obțină alungirea mai mare a altarului, adică, după cum vom vedea, să creeze unul din elementele ce constituie diferența specifică a monumentului în cadrul grupului din care face parte.

Și decorația fațadelor prezintă vădite înrudiri cu cea de la Dorohoi ²². Astfel, după cum s-a remarcat de curînd ²³, ferestrele ambelor edificii sînt toate de mici dimensiuni și au același fel de chenar, neîntîlnit la alte biserici moldovenești ²⁴. Portalul — pe fațada vestică — se inspiră însă de la sf. Nicolae -Popăuți, altă biserică a aceluiași grup ²⁵. Trăsături îmbinate de la Popăuți și Dorohoi se regăsesc în dispoziția ocnițelor de la partea superioară a zidurilor și a fridelor oarbe de pe abside ²⁶ și de la turle.

Modificările suferite de fațade — la Tazlău tencuite, iar la Dorohoi distruse și refăcute în materiale aparente, noi, de o restaurare abuzivă de la sfîrșitul secolului trecut — nu ne mai îngăduie să comparăm în detaliu elementele policrome. Faptul însă că în primul caz ceramica smălțuită pare a fi fost folosită cu oarecare economie, duce iarăși cu gîndul la biserica din Dorohoi, care și ea are un decor ceramic redus față de monumentele cu care e strîns înrudită de la Hîrlău și Botoșani ²⁷.

Dacă atît de numeroasele asemănări nu lasă nici o îndoială asupra faptului că biserica sf. Nicolae din Dorohoi a servit de model celei de la Tazlău, existența unui element pe care nu-l întîlnim la niciuna din celelalte biserici cu pronaos supralărgit ne va servi drept cheie pentru determinarea locului pe care-l ocupă, sub raport stilistic, biserica mănăstirii Tazlău nu numai în interiorul grupului din care face parte, ci și în cadrul evoluției generale a triconcului moldovenesc. Este vorba de perechea de contraforți plasați înspre limita răsăriteană a zidurilor pronaosului, corespunzînd parțial peretelui interior transversal care despărțea la origine cele două încăperi ²⁸ și parțial arcului alipit în pronaos acestui perete (vezi planul, fig. 4).

Funcția pe care a dat-o constructorul acestor contraforți este evidentă: ei trebuie să preia împingerile arcului transversal estic din pronaos. Se pune însă întrebarea de ce s-a simțit nevoia reluării acestui element de sprijin la Tazlău, odată ce tocmai supralărgirea

pod, părțile superioare ale acestor ziduri sînt din piatră brută spre interior, din cărămidă fiind numai jumătatea lor din afară și nu toată grosimea, cum afirmă îndeobște lucrările de specialitate pentru multe din bisericile lui Ștefan cel Mare, conducîndu-se după aspectul fațadelor.

²² Vezi și V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 663.

²³ Arh. IOANA GRIGORESCU și arh. NICOLAE DIACONU, *op. cit.*, p. 81.

²⁴ Id. *ibidem*, fig. 17.

²⁵ G. BALȘ, *op. cit.*, p. 69; arh. IOANA GRIGORESCU și arh. N. DIACONU, *op. cit.*, p. 81—82.

Ne referim, bineînțeles, la portalul original al bisericii sf. Nicolae Popăuți, aflat pe latura nordică a pronaosului, acum zidit. Actuala intrare, pe latura sudică a aceleiași încăperi, e modernă și are o meschină ramă pseudogotică.

²⁶ Arh. IOANA GRIGORESCU și arh. NICOLAE DIACONU, *op. cit.*, p. 81.

²⁷ În descrierea pe care o face G. BALȘ (*op. cit.*, p. 37 și 39) fațadelor bisericii din Dorohoi s-au strecurat, în ce privește decorul ceramic, unele inexactități reluate în *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare* (p. 114 și 116). Astfel cele trei rînduri de cărămizi de deasupra soclului, precum și picioarele fridelor alungite de pe abside și turlă sînt roșii, ca și la Tazlău și nu smălțuite, așa cum se afirmă în lucrările citate. Zona din piatră a fațadelor este tăiată de un singur briu — la Hîrlău și Popăuți sînt cite două — briu alcătuit dintr-un rînd de cărămizi roșii, între alte două smălțuite. Cîte un singur rînd de cărămizi smălțuite se mai găsește dedesubtul,

deasupra și între cele două șiruri de ocnițe și, la fel îmbinate cu tripla centură de discuri de deasupra. O descriere, pe cit de minuțioasă pe atît de exactă, a decorului acestor fațade, așa cum se prezintă ele azi, după restaurare, la PAUL HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, I Texte, p. 108—109. Este însă necesar să atragem atenția asupra faptului că restauratorul a introdus în fațadele înnoite unele modificări care au alterat înfățișarea monumentului. Astfel, după cum se poate observa într-o fotografie mai veche a bisericii (fig. 5), turla era la origine mai joasă decît acum și era încinsă deasupra fridelor oarbe cu un singur rînd de discuri smălțuite. Supraînălțînd turla, restauratorul a suprimat acest rînd și a împodobit partea înnoită cu medalioane de fantezie, adîncite în zidăria de cărămidă și, deasupra, cu două rînduri de discuri. De altfel și dispoziția discurilor ceramice de pe corpul bisericii a fost schimbată: în fiecare din cele trei șiruri, aceste discuri erau despărțite prin cărămizi așezate pe muchie și erau în așa fel plasate încît fiecărui disc îi corespundea, pe verticală, nu un alt disc, ci una din aceste cărămizi. Deși această alternanță corespunde concepției decorative de ansamblu — fridele și ocnițele sînt la fel dispuse unele față de altele — ea nu a fost respectată de restaurator, care a suprimat cărămizile pe muchie, apropiind unul de altul discurile fiecărui șir și făcîndu-le să se suprapună exact pe verticală. La fel dispuse cu discurile originare de la Dorohoi și la fel alternate cu cărămizi pe muchie sînt și cele descoperite la Tazlău (vezi arh. IOANA GRIGORESCU și arh. NICOLAE DIACONU, *op. cit.*, fig. 21).

²⁸ Ulterior dărîmat și înlocuit printr-o largă arcadă

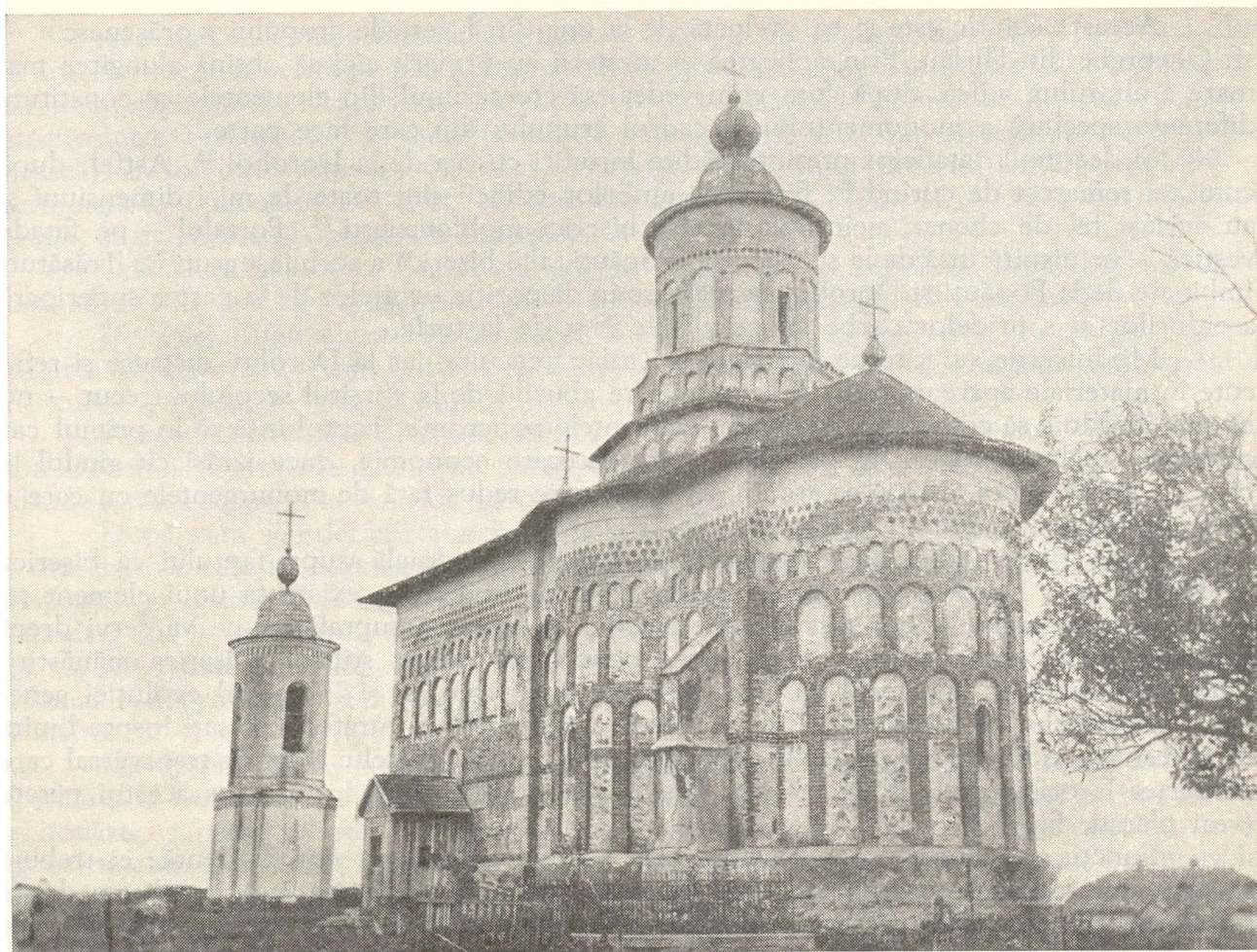


Fig. 5. — Biserica sf. Nicolae din Dorohoi (1495). Fotografie dinaintă de restaurare.

pronaosului dăduse pînă atunci meșterilor lui Ștefan cel Mare posibilitatea să se lipască de el ²⁹ la cinci construcții importante, a căror soliditate putuseră să o verifice?

După cum a remarcat G. Balș ³⁰, «această biserică este una din cele mai elegante și elansate (...) ca formă, e mai evoluată decît multe din ele (din bisericile orășenești, n.n.) și poate fi pusă alături din acest punct de vedere de Popăuți sau Hîrlău, fiind de altminterlea chiar mai lungă și mai înaltă», iar mai departe, «Tazlăul (...) arată (față de bisericile anterioare de tip triconc, n.n.) o mai mare elansare și o mai mare eleganță de forme».

O verificare comparativă de dimensiuni dovedește că într-adevăr, reluînd formele și planul de la Dorohoi, la Tazlău constructorii au alungit spațiul destinat altarului și au mărit înălțimea zidurilor portante, ridicînd întregul sistem de arce în consolă al boltirii mai sus decît la oricare din bisericile anterioare; în felul acesta s-a înălțat, bineînțeles, și întregul corp al clădirii ³¹. (Fig. 2 și 6. A se compara cu figura 5). Perechea de contraforți

²⁹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 652.

³⁰ *Op. cit.*, p. 74.

³¹ Dimensiunile Tazlăului față de ale celor mai mari dintre bisericile anterioare de tip triconc:

Lungimea interioară	Înălțimea interioară pînă la nașterea arcelor pronaosului	Idem pînă la nașterea arcelor mari ale naosului	Înălțimea exterioră a zidurilor pînă la cornișă.
Tazlău ..m 22	7	6,85	11,30
Hîrlău ..m 21,40	6,30	6	10,70
Dorohoi m 20,20	6,30	6,10	10,60
Popăuți. .m 20,15	6	6	10

Dimensiunile sînt luate după releveele din G. BALȘ, *op. cit.*, confruntate cu cele publicate de prof. GR. IONESCU în *Istoria arhitecturii în România*, I și în *Documente de arhitectură din România*. Pentru Tazlău s-a utilizat și releveul arh. Ioana Grigorescu. Vezi, de asemenea, pentru dimensiunile a diferite biserici moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare, G. Balș, *op. cit.*, p. 198 și 240.

Cîteva din măsurătorile cuprinse în tabelul de mai sus au o valoare aproximativă, dar corectările ce li s-ar putea aduce sînt mici și ele nu schimbă raportul general stabilit.

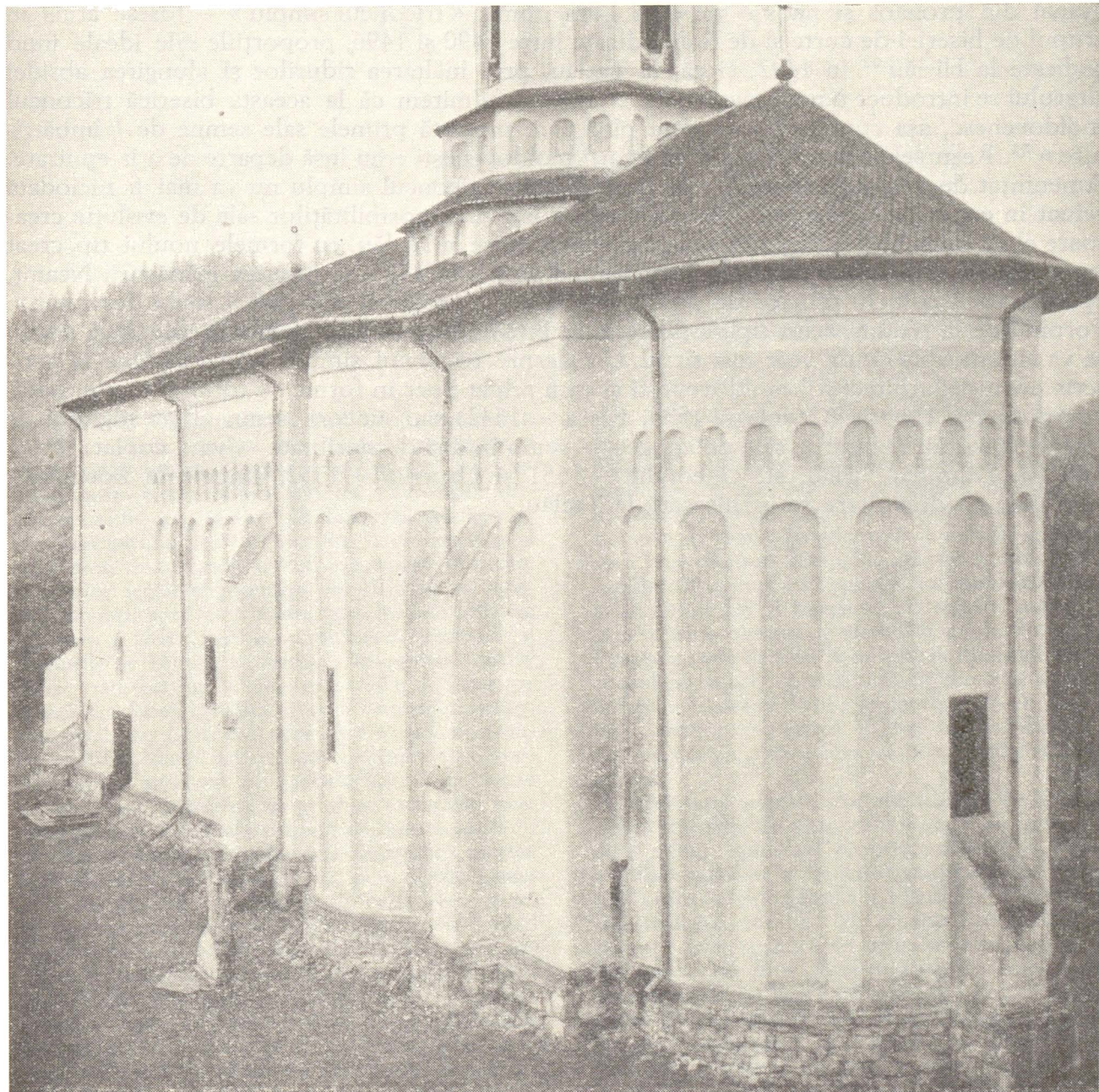


Fig. 6. — Biserica mănăstirii Tazlău, văzută dinspre sud-est.

ce reapare aici în mod excepțional, accentuând dinamismul volumelor, își explică prezența tocmai prin preocuparea de a asigura stabilitatea zidurilor crescute peste înălțimea obișnuită.

Arhitectura moldovenească religioasă a epocii lui Ștefan cel Mare este caracterizată prin permanenta ei capacitate de a se înnoi, de a crea prin îmbinări de forme arhitectonice cunoscute și prin soluții noi, tipuri diferite de construcții, în cadrul aceluiași tip fiecare biserică prezentându-se ca o variantă care duce mai departe procesul evolutiv. Doar ultima dintre ctitoriile lui Ștefan cel Mare, biserica din Reuseni (1503—1504) copiază pe cea de la Arbure (1503), fenomenul devenind frecvent abia în cursul veacului al XVI-lea.

După cum am avut prilejul să constatăm, biserica din Tazlău reproduce însă și ea forme create anterior, suplinind lipsa elementelor novatoare prin tendința de a exagera anumite note caracteristice. Dacă socotim că apogeul triconcului moldovenesc alcătuit

numai din pronaos și naos — pe care l-am numit « triconcul simplu » — fusese atins în grupul de biserici de curte și de oraș ridicate între 1490 și 1496, proporțiile sale ideale fiind realizate la Hîrlău ³² în 1492, și că, la Tazlău, prin înălțarea zidurilor și alungirea absidei altarului se introduce o notă manieristă, trebuie să admitem că la această biserică triconcul moldovenesc, așa cum l-am cunoscut pînă aici, prezintă primele sale semne de « îmbătrînire » ³³. Resursele creatoare ale arhitecturii moldovenești erau însă departe de a fi epuizate. Amenințat de declin în formele sale de la Tazlău, triconcul simplu nu va mai fi niciodată reluat în epoca lui Ștefan cel Mare. Odată cu istovirea posibilităților sale de evoluție creatoare el va intra însă în fuziune, așa cum se împlinise la Hîrlău, cu formele noului tip creat între timp la Borzești și Războieni, prilejuind astfel, în 1497, la biserica mănăstirii Neamț, apariția unui edificiu religios de mari dimensiuni, « triconcul complex » sau « dezvoltat ». Pornind de la Neamț, acest tip va putea intra într-un nou ciclu de evoluție, al cărui declin se va anunța abia cu un veac mai târziu. Cît despre triconcul simplu, el va rămîne la periferia evoluției arhitecturii moldovenești și va fi reluat doar în forme cu totul modeste, sărăcite de spirit creator (Coșula — 1535, Rîșca — 1542) sau, uneori, semn al prestigiului de care se bucurau realizările sale de apogeu — semn însă și de sterilitate — va fi copiat întocmai (sf. Dumitru-Hîrlău, sf. Gheorghe — 1551 și Uspenia — 1552, ambele în Botoșani): căile sale de dezvoltare se închiseseră la Tazlău.

³² Vezi și GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii românești*, p. 259 și 264, nota 2.

³³ Schimbarea orientării bazelor are același caracter manierist, și e semnificativ că ea nu va fi reluată decît înce-

pînd cu sfîrșitul secolului XVI (v. arh. IOANA GRIGORESCU și arh. NICOLAE DIACONU, *op. cit.*, p. 82), în epoca de declin a arhitecturii moldovenești.

CUPA DIN CORN DE RINOCER A ARGINTARULUI SEBASTIAN HANN

Din evul mediu încă, argintul adesea îngemănat cu aurul, smalțul sau pietrele prețioase și semiprețioase, slujise la ferecarea și împodobirea unor obiecte de artă aplicată, a căror prețiozitate era astfel sporită. Punându-le în valoare factura, arta argintarului crea un veșmînt bogat armelor și unor piese de uz casnic cu caracter artistic, destinate tezaurelor regale și princiare sau chemate să satisfacă aspirația spre fast a aristocrației feudale. Obiecte din corn și fildeș, mai ales cornurile de vînătoare și cornurile de băut, erau ferecate în argint. Monturi gotice transformau în recipiente ouăle de struț, pe atunci încă foarte rare în Europa¹. Datorită relațiilor comerciale cu Levantul, apoi cu Orientul propriu-zis, activ mediate prin Bizanț de către corăbierii venețieni și genovezi, se importă alături de esențe de lemn rar, mirodenii și produse artisanale fine, piese de natură animală și minerală, necunoscute în Occident. Împreună cu obiectele etnografice, acestea impresionau prin ciudățenia lor, prin insolitul unei înfățișări pînă aici nedeprinse de ochiul european.

Volumul acestor importuri se amplifică în timpul Renașterii, îndeosebi în secolul al XVI-lea cînd navigatorii portughezi și spanioli intră și ei în circuitul maritim. În secolul al XVII-lea Anglia și Olanda devin hegemonii mărilor și ai comerțului extins spre Extremul Orient, în sfîrșit Franța, aduc prin Compania Indiilor Orientale sumedenie de mărfuri și produse exotice. Îndeosebi olandezilor li se datorează marele aflux al pieselor naturale cerute de gustul născînd al exotismului, piese pe care le reîntîlnim frecvent în naturile statice ale pictorilor olandezi din epoca barocului. În felul acesta au luat naștere adevărate colecții reunite în acele « cabinet de curiozități », ce vor constitui germinii viitoarelor muzee de științe naturale. Deocamdată obiecte de preț și ciudățenii formează de-a valma patrimoniul « cabinetelor de artă și de minunății » (Kunst- und Wunderkammer), substituite tezaurelor propriu-

zise (Schatzkammer). Alături de țesături scumpe, ceramică fină, geme antice, vase prețioase din aur, fildeș și cristal, se importă: cornul de antilopă, canini de narval, oase de mamut și balenă, dinți de rechin și de elefant, ouă de struț, nuci de cocos și scoici de mare. Argintarului îi revenea misiunea de a crea monturi care să le crească prețul și să le confere un aspect mai spectaculos, subliniind raritatea obiectului și însușirile de antidot magic, pe care legende obscure le atribuiau unora dintre ele. Despre cupele de agat și de cedru, în sfîrșit despre cornul de rinocer se credea că prezervă de acțiunea nefastă a toxicelelor². Motiv pentru care ele erau și mai căutate într-o epocă, în care veninul constituia o armă subtilă și eficientă în relațiile politice și diplomatice.

Argintarii germani din secolele XVI—XVII se ocupă stăruitor de crearea acestui gen de ferecături, dînd naștere unui stil propriu, calificat în Franța « à l'allemande » și generic cunoscută sub denumirea de « argint german » (deutsches Silber)³. Ei transformă cornul de bivol, cristalul de rocă, fildeșul, oul de struț, nuca de cocos și scoicile gigantice din specia Nautilus, în recipiente ale unor somptuoase pocale, ce determină o adevărată modă răspîndindu-se în Apusul și Centrul Europei. Acestor iscusiți meșteșugari le datorăm și introducerea pocalelor în formă de ananas, motiv de inspirație orientală frecvent întîlnit și pe brocaturi, de asemenea a pocalelor în ciorchine de strugure, ce evocau îndepărtate tradiții elenistice. Pocalele de acest tip, împreună cu pocalele din nucă de cocos, apar adesea în argintăria maghiară⁴ și în aceea a Transilvaniei, care întreține relații cu centrele protestante din sudul Germaniei, îndeosebi cu Augsburgul și Nürnbergul celebre pentru atelierele de orfevrărie. Din Transilvania asemenea pocale au trecut și în celelalte două țări românești grație comerțului executat pentru domnii și boierii de dincolo de

¹ Importul masiv determină ulterior o diminuare a interesului pentru ouăle de struț. În secolele următoare principii le colecționau doar în cazul cînd erau ouate în Germania, ceea ce presupunea importarea însăși a păsărilor. *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, sub redacția lui

Georg Lehnert, Berlin, f.d., I, p. 599.

² *Ibidem*, II, p. 534.

³ *Ibidem*, II, p. 67.

⁴ *Az Iparművészet könyve*, sub redacția lui Ráth György, Budapesta, 1912, p. 112, fig. 50, 51, 52.

munți, iar uneori ele sînt aduse direct din Nürnberg⁵. Sporadice par să fie în schimb recipientele din fildeș sau alt os exotic, lucrate în Transilvania motiv pentru care cupa din corn de rinocer pe care o prezentăm suscită un interes aparte.

ansamblu următoarele dimensiuni: înălțimea 86 mm, diametrul deschiderii 100 mm iar acela al bazei 65 mm; greutatea 248 gr. Se compune din trei părți distincte, decompunibile: soclul din argint, cupa propriu-zisă sculptată din corn de rinocer și dublura

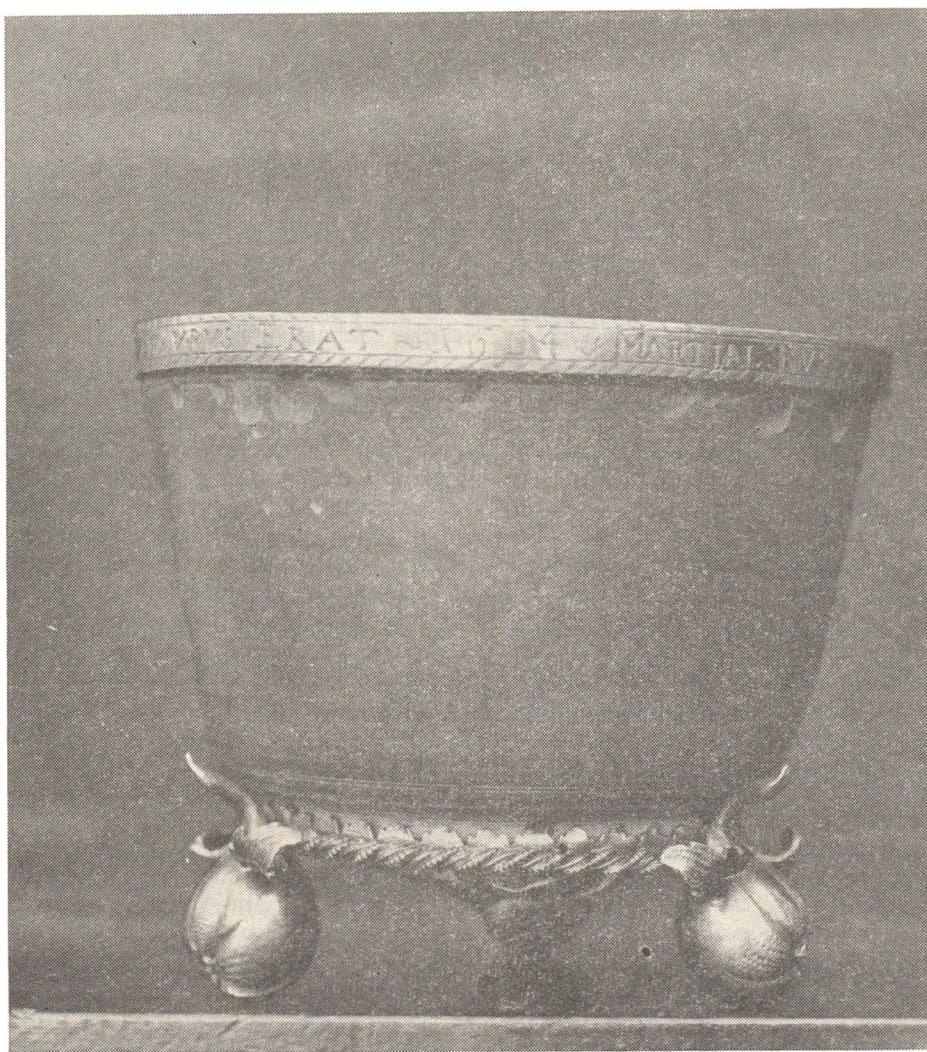


Fig. 1. — Sebastian Hann: Cupă din corn de rinocer ferecată în argint, executată în 1694 pentru Valentin Franck von Franckenstein, la Sibiu.

Cupa se află în patrimoniul Muzeului Brukenthal (nr. inventar 1372) și a fost lucrată la Sibiu în 1694 de celebrul argintar Sebastian Hann (1644—1713), după toată probabilitatea la comanda comitelui Valentin Franck von Franckenstein (1643—1697), ale cărui inițiale le poartă. Ea a fost menționată pentru prima dată de Victor Roth printr-o succintă descriere⁶, apoi de Julius Bielz⁷. Piesa prezintă în

acesteia din argint aurit, care o căptușește și o fixează în montură, răsfrîngîndu-se peste gură cu un inel decorativ, plat.

Cupa exterioară, din corn de rinocer, are forma tronconică cu deschiderea evazată și partea inferioară ușor rotunjită, terminată printr-o bază restrînsă și extrem de scundă, prinsă într-o friză decorativă de frunzulițe de argint care o maschează. Evocînd

⁵ CORINA NICOLESCU, *Argintăria decorativă și de uz casnic (sec. XVI—XVII) din secția de artă feudală a Muzeului de Artă al R.P.R.*, în *Studii Muzeale*, I, ESPLA, 1957, p. 46—47, fig. 3. CORINA NICOLESCU, *Muzeul de Artă al R.P.R. Secția de artă veche românească*, Meridiane, 1965, p. 13, 14, fig. 12, 13.

⁶ VICTOR ROTH, *Kunstdenkmäler aus den sächsischen*

Kirchen Siebenbürgens, I, *Goldschmiedearbeiten*, Sibiu, 1922, p. 237, nr. 607.

⁷ JULIUS BIELZ, *Das Werk des Sebastian Hann*, în *Mitteilungen aus dem B. Brukenthalischen Museum*, Seria Nouă, II, Sibiu, 1932, p. 41, fig. 2.

JULIUS BIELZ, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, ESPLA, 1957, p. 28, fig. 24.

unele asemănări cu formele cupelor de porțelan chinezesc, care sînt însă mai curbate și prezintă o galbă mai suplă, fiind totodată mai joase, piesa lui Hann se înrudește îndeaproape cu cele de argint provenite din atelierele sud-germane, de o factură

este: Valentinus Franck Judex Regius. Acestea semnalează deci persoana comandatarului și importanta funcțiune publică pe care o deținea. Cercul de argint, care se răsfrînge prinzînd într-un inel baza cupei exterioare, are aspectul unei benzi plate cu borduri

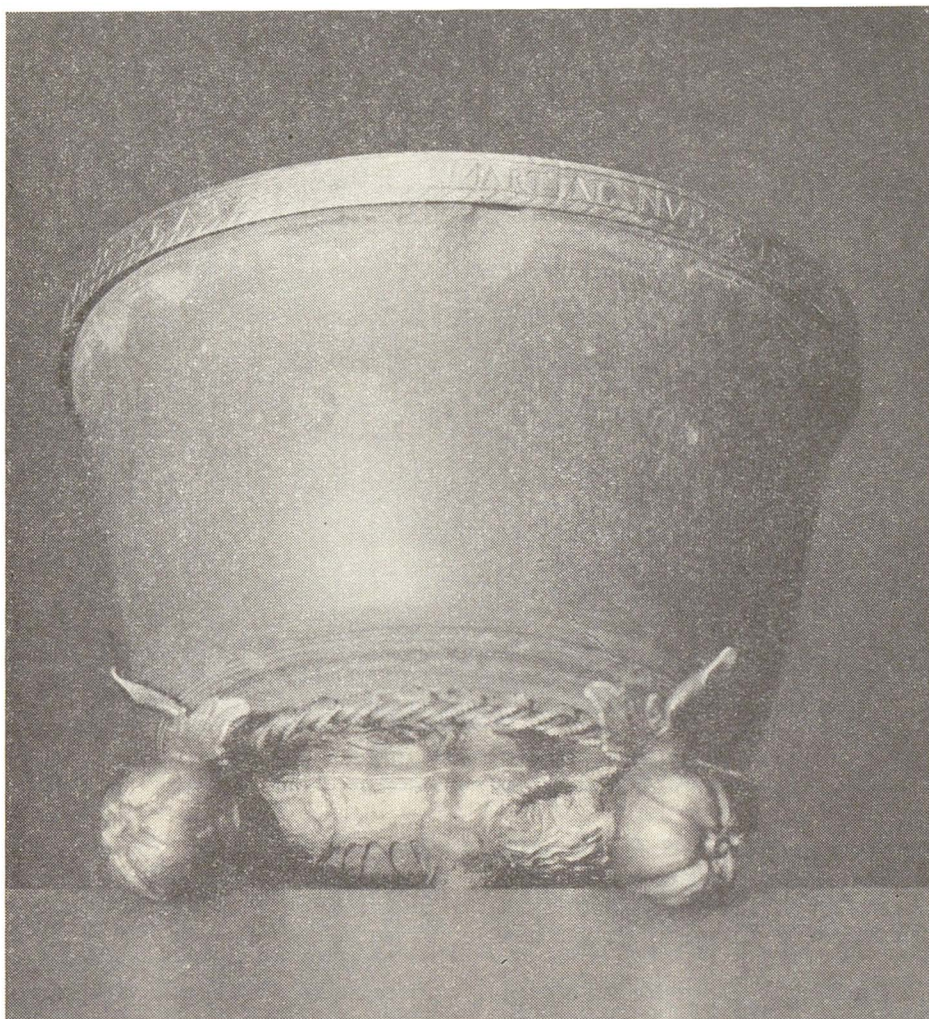


Fig. 2. — Cupa exterioră și o parte a soclului de argint.

mai compactă și mai greoaie. Singurul decor îl constituie două chenare, alcătuite din brîuri liniare incizate cu finețe. Mai nuanțate și marcînd o bordură ceva mai largă, acestea îmbrățișează baza repetîndu-se într-o variantă restrînsă, ușor simplificată, în jurul buzei. În rest suprafața neornamentală a recipientului pune în evidență prin sobrietatea sa esența rară a materialului. (Fig. 1).

Cupa interioară, din argint aurit, este cu desăvîrșire simplă. Ea poartă doar pe fund un motiv lapidar, desenat din două palmete încrucișate ce încadrează inițialele V F încununate de o coroană și flancate de inițialele I și R, a căror semnificație

marcate de mărunte linii oblice dispuse în sensuri contrare și delimitate prin două linii circulare. Acestea mărginesc registrul central, îngust, al inscripției latine incizată cu majuscule în antiqua, ce reproduce un citat din Epigramele lui Marțial (XIV, 53) cu privire la cornul de rinocer. Transcrierea argintarului, cu unele abateri ortografice și de punctuație⁸, se lasă citită astfel: « MARTIAL: NVPER ÎN AVSONIA DOMINI SPECTATVS, ARENA HIC ERIT ILLE TIBI CVI PILA THAUREVS ERAT — 1694 — ». Ceea ce în traducere se interpretează în felul următor: « Odinioară contemplat în arena ausoniană de stăpînul (împăratul) nostru, acest corn va fi al tău, (cornul)

⁸ Textul original prezintă următoarea grafie:

« LIII. Rhinoceros

Nuper in Ausonia domini spectatus harena,
hic erit ille tibi, cui pila taurus erat ».

Marțial, Epigrammes, Tome II, 2-ème partie (Livres XIII—XIV), texte établi et traduit par H. I. Izaac, Paris, 1933, p. 226.

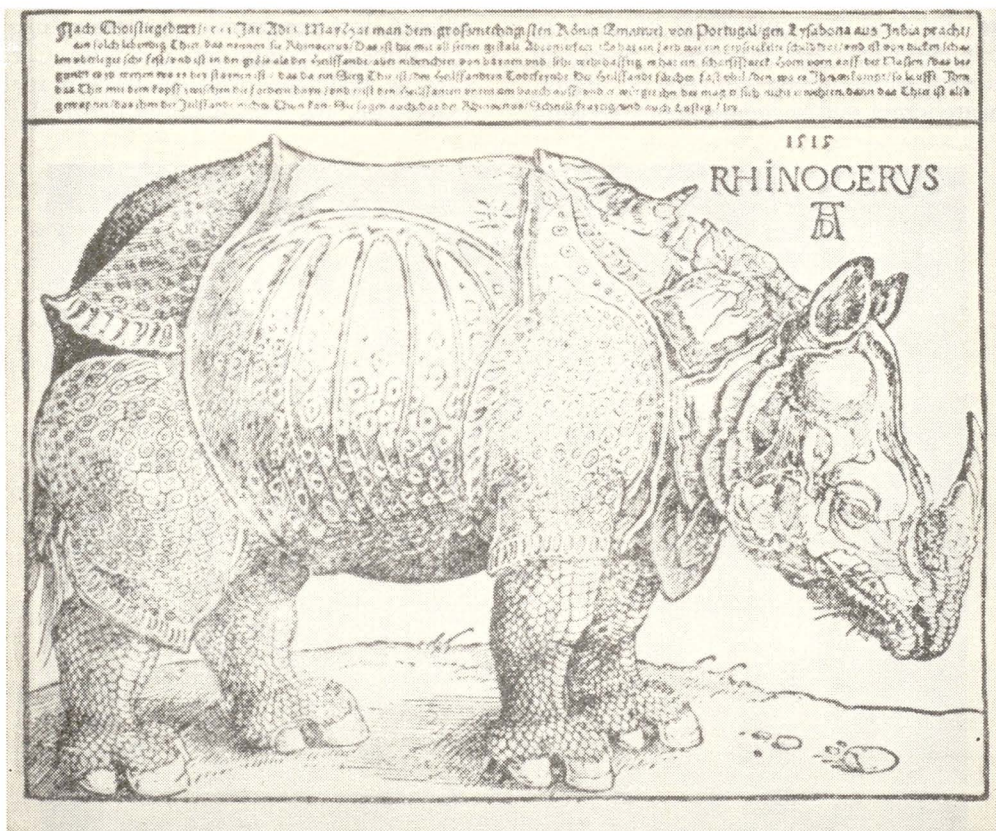


Fig. 3. — Albrecht Dürer: Rinocer, gravură cu dăltița, 1515. În registrul superior textul conținând descrierea rinocerului.

care avea un taur drept manechin »⁹. De notat că lipsește orice aluzie la magica însușire antitoxică a cornului de rinocer, căreia i se preferă referința trădînd erudiția umanistă și un spirit desigur mai rațional.

Partea cea mai interesantă a cupei o constituie soclul, compus dintr-un trepied scund, format din trei mere elipsoidale, însoțite de cîte două frunzulițe delicat răsucite în aer, de o parte și de alta a codiței cambrate. Invoalte și compacte, fructele sferoide și frunzele gingașe, obținute prin turnare, îmbină interpretarea subliniat fiziomorfă cu funcția decorativă și utilitară, susținînd o mică platformă circulară. Reversul platformei ia aspectul unui medalion rotund încercuit de o torsadă fină, cu decor în filigran perlat, de care este prinsă friza

frunzulițelor trilobe, sumar schițate, fixînd baza cupei. (Fig. 2). Torsada și filigranul perlat, motiv decorativ de reminiscență gotică, este utilizată de Hann și pentru multe din cămile sale cu capac.

Medalionul înfățișează figura unui rinocer, lucrată în repoussé, adică prin ciocănire pe o matriță de lemn sau bronz. Imaginea este direct inspirată din gravura cu dăltița, realizată în 1515 de Albrecht Dürer (1471–1528). (Fig. 3). Din nota lămuritoare a artistului, ce completează stampa¹⁰, aflăm că imaginea reprezintă un specimen adus din Indii în 1513 la Lisabona, pentru regele Emanuel al Portugaliei. Mențiunea e urmată de descrierea jivinei exotice, din care aflăm că trupul îi este acoperit cu plăci aderente, de culoare tărcată asemenea carapacei de broască țestoasă. Dürer îi atribuie proporțiile,

⁹ Cuvîntul «pila», care are semnificații diverse, poate fi interpretat și ca manechin de întăritat taurii. Cf. *op. cit.*, p. 226.

¹⁰ Textul german care întregeste gravura este următorul: «Nach Christus Geburt 1513 Jahr, a di. 1 Mai, hat man dem grossmächtigen Kunig von Portugall Emanuell gen Lysabona bracht aus India ein solich lebendig Thier, das nennen sie Rhinocerus. Das ist hie mit aller seiner Gestalt abconterfet. Es hat ein Farb wie ein gespreckelte Schildkrot und ist von dicken Schalen uberlegt fast fest. Und ist in der Gröss als der Helfant (Elefant), aber niederträchtiger von Beinen und fast wehrhaftig. Es hat ein scharf stark Horn

vorn auf der Nasen, das beginnt es allweg zu wetzen, wo es bei Steinen ist. Das dosig Thier ist des Helfants Todfeind. Der Helfant furcht es fast ubel (fürchtet es sehr). Dann wo es ihn ankummt, so lauft ihm das Thier mit dem Kopf zwischen die vordern Bein und reisst der Helfant unten am Bauch auf und erwürgt ihn, des mag er sich nit erwehrrn. Dann das Thier ist also gewappent, dass ihm der Helfant nichts kann thun. Sie sagen auch, dass der Rhinocerus schnell, freidig und leistung sei. 1515 RHINOCERVUS A D». ALBRECHT DÜRER, *Schriftlicher Nachlass*, sub redacția lui Hubert Faensen, Berlin, 1962, III, *Notizen*, p. 125.

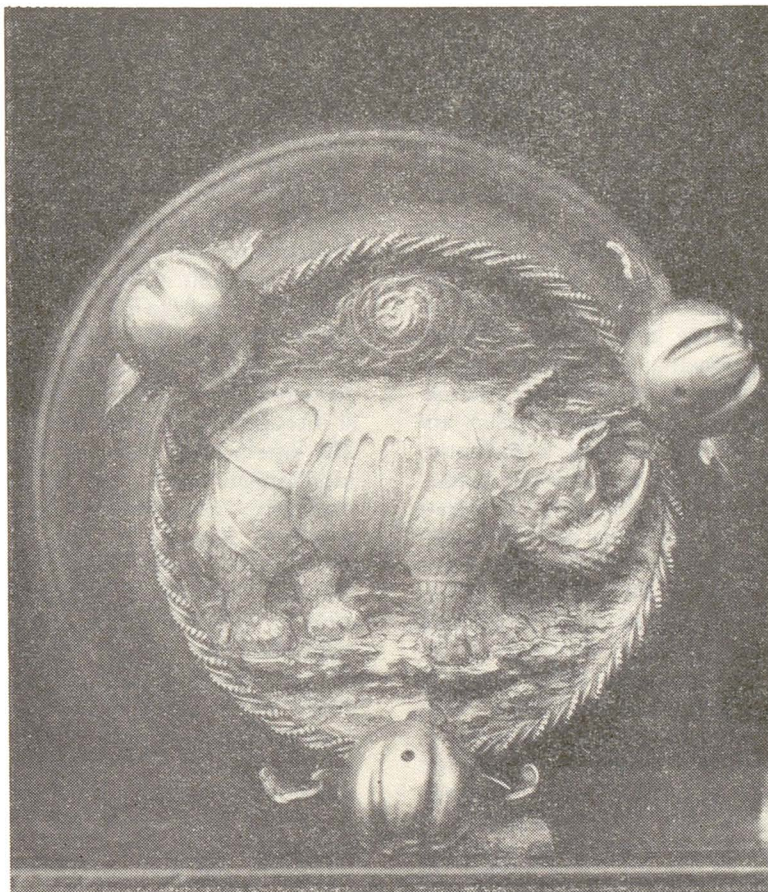


Fig. 4. — Medalionul care decorează reversul platformei de susținere a cupei, cu figura rinocerului interpretată de Sebastian Hann.

nițel exagerate, ale unui elefant, cu deosebirea că picioarele îi sînt mai scurte. Agresivitatea fiarei ursuze e slujită de cornul ascuțit, crescut pe nas, pe care nu pierde prilejul să-l ascuță de toate pietrele întîlnite în cale. Dușman de moarte al elefantului, căruia îi inspiră o mare teamă — continuă gravorul —, rinocerul atacă frontal izbindu-și cornul în pieptul adversarului fără apărare și sugrumîndu-l. Deși în mare gravura se apropie oarecum de aspectul planșei zoologice, rotunjirea conturilor la plăcile ce apar nervurate, servește intenția de stilizare a gravorului. Acesta caută să potențeze impresia de exotism fantastic a animalului, înzăuat într-o adevărată armură cheratinoasă. Monstrul placoderm, cu expresia mornă și amenințătoare, sugerează ceva din fabulosul înfricoșător al viziunilor antideluviene, prevestind o înclinare lămurită a artistului spre baroc.

Deși se inspiră direct din gravura celebrului nürnbergez, Sebastian Hann introduce o serie de modificări, aparent neînsemnate, dar care schimbă caracterul imaginii apropiind-o de realitate. (Fig. 4). Argintarul modifică ușor proporțiile și simplifică detaliile tinzînd spre generalizare. Picioarele, mai nervos articulate în gravura lui Dürer, sînt mai scurte și mai greoaie subliniind atitudinea statică a pachidermului. Trunchiul se comprimă puțin, apărînd mai îndesat iar capul foarte mare și mai curînd

turtit, față de craniul și maxilarele alungite în gravură, în loc să fie lăsat în jos ridică un corn sfidător în aer. Cel de al doilea corn, răsucit, implîntat în ceafa animalului, este mult mai mare și deci mai proeminent. Solzii membrelor se transformă într-un fel de zale decorative, în schimb plăcile carapacei delimitează zone ample evitînd amănunțimile. Nervurile și în genere liniile secundare dispar sau se estompează, atenuînd efectul grafic predominant la Dürer, căruia i se substituie efectul de volum, potențat prin gradații atente. Accentul cade pe relief, stropiturile mărunte ca de bagă se transformă în pete generalizate. În mod instinctiv, căci e ipotetic ca Hann să fi contemplat un rinocer în carne și oase, argintarul se apropie mai mult de prototipul real și creează o imagine mai veridică. Apoi în timp ce gravorul își plasase modelul într-un ambiant nud, schițînd abia solul arid, Hann dimpotrivă se străduiește să sugereze un cadru de peisaj. Solul semănat cu pietre apare accidentat și dur, asemenea scoarței cheratinoase a fiarei, subliniind printr-un element real și nu fabulos apariția aspră și agresivă. Cerul deși redus la o fișie îngustă din pricina penuriei de spațiu, este și el evocator, aproape dramatic datorită rotagolului în care se concentrează stratul de nouri. Barochismul argintarului nu rezidă atît în fabulosul făpturii, cît în forța reținută a imaginii viguroase dar statice, proiectată pe un fond mobil,

realizat prin contrastul umbrei și luminii. Comparația de mai sus dezvăluie personalitatea originală a meșterului, care nu copiază niciodată servil ci interpretează modelele utilizate. Înșușirea aceasta, esențială pentru un meștesugar care lucra aproape constant după modele, am mai remarcat-o și cu privire la temele antice interpretate după gravurile lui Matthäus Merian senior (1593–1650)¹¹.

Dacă ideea de a interpreta rinocerul lui Dürer îi aparține sau i-a fost sugerată, nu se poate preciza firește. Este însă cert că forma cupei și soclul alcătuit din trei mere constituie detalii morfologice proprii argintăriei sud-germane, în special atelierelor din Nürnberg. Se știe apoi că Dürer, el însuși fiu de argintar și începându-și cariera artistică în calitate de ucenic în atelierul tatălui, a executat modele pentru orfevrii și în genere pentru artele aplicate. De mare circulație, operele sale au inspirat decorul unor faianțe italiene și unor tapiserii executate în manufacturile engleze și franceze¹². Carnetul său de schițe, păstrat la Dresda (Dresdener Skizzenbuch)¹³ conține o serie de modele pentru pocale de argint, desigur tot atît de căutate ca patroanele lui Hans Holbein junior (1497–1543), căruia îi datorăm desenul faimosului pocal Seymour. Este neîndoiebnic că pe lângă cărțile de modele semnate de Virgil Solis (1514–1562), Jost Amman (1539–1591), Georg Wechter (1570–1630), Wenzel Jamnitzer (1508–1588), Cristof Jamnitzer (1563–1618), poate și ale lui Peter Flötner (decedat 1546) despre care știm că au fost utilizate de către argintarii transilvăneni, gravurile lui Dürer au fost cunoscute și interpretate în Transilvania. De altfel înrîurirea

directă o regăsim în pictura unor altare transilvănene din secolul al XVI-lea.

Aproape sigur însă, citatul din Marțial i-a fost indicat lui Hann de Valentin Franck von Franckenstein, personalitate notorie pentru cultura sa umanistă și preocupările sale de ordin literar. Manifestînd o adevărată predilecție pentru literatura epigramatică și emblematică, autor al unei culegeri de sentințe alese din scrierile lui Ovidiu, tipărită în 1679 la Sibiu (Hecatombe Sententiarum Ovidianorum), comitele sibian avea să-i mai sugereze lui Hann versurile din Horațiu și Vergiliu, tălmăcite și în variante germane, pe care le va grava pe cana comandată în 1697¹⁴. Acestui comandatar constant și inteligent îi datorăm realizarea unor piese capitale din opera argintarului. Prin anumite îndrumări, judele regal va fi contribuit la accentuarea nuanțelor umaniste, care abundă în această operă, deopotrivă tributară Renașterii tîrzii și barocului.

Cupa din corn de rinocer reprezintă, pînă la noi date, un unicat în arta argintăriei transilvane. Decorată în stilul Renașterii germane, cu o anumită tendință spre baroc, utilizînd un model celebru oferit de principala personalitate germană din arta acelei epoci, lucrarea lui Sebastian Hann constituie o verigă în plus în lanțul relațiilor ce duc spre atelierile sud-germane. Pe de altă parte fiziomorfismul subliniat al tratării, echilibrul concepției decorative și nuanțările originale ale orfevrului, oferă indicații pilduitoare pentru nivelul artistic al argintăriei transilvănene din secolul al XVII-lea.

VIORICA MARICA

DIMITRIE SERAFIM (1862-1931)

Momentele importante din viața artistică, pentru a fi deplin înțelese, nu trebuie considerate izolat de ansamblul epocii în care s-au ivit; e necesară și cunoașterea manifestărilor de însemnătate minoră ale artei. Astfel, la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru, concomitent cu afirmarea concepțiilor moderne în pictura românească, academismul, ajuns în declin, apărea exclusiv sub forma unei arte de salon¹; această pictură cu un caracter idilic și contemplativ, ruptă de viață și realitatea socială, era conformă gustului oficialității.

Pictorul Dimitrie Serafim face parte dintre artiști încă puternic legați de tradiția academică. Cîteva din tablourile sale, eliberate de convenționalism, conținînd accente de spontaneitate, mărturisesc totuși un talent care merită să fie luat în seamă.

Tatăl său, Anton Serafim, era pictor de biserici. Din părinți greci, originari din Varna, frații Anton și Vasile reprezintă prima generație născută în România, din familia Serafim. Despre Vasile, cu aproximativ zece ani mai mare decît Anton, se cunoaște foarte puțin. Demn de menționat este faptul că, fiind și el pictor de icoane, a fost primul îndrumător al fratelui mai mic. Anton a lucrat în atelierul lui Vasile începînd, se pare, de la vîrsta de 14 ani, atelier frecventat un timp și de pictorul Gheorghe Pompilian. Mai tîrziu va intra în atelierul lui Nae Pantelimonescu, unde, în 1858, va obține un certificat de studii², prin care va fi recomandat «Înaltei nobilimi și onoratului Public»... «pentru buna purtare și meștesugul Zografiei Bisericești». Anton Serafim își stabilește apoi atelierul împreună cu fratele său, în casa părintească din str. 11 Iunie. După căsătorie avu propriul său atelier în Calea

¹¹ Cf. VIORICA MARICA, *Teme antice în opera argintarului Sebastian Hann*, în *Omagiu lui Constantin Daicoviciu*, Ed. Academiei R.P.R., 1960, p. 363, 373.

¹² *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, I, p. 512, II, p. 183.

¹³ *Ibidem*, I, p. 552.

¹⁴ Cf. V. MARICA, *op. cit.*, p. 370.

¹ RADU BOGDAN, *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în S.C.I.A., 1960, nr. 1.

² VIRGIL CIOFLEC, *Grigorescu*, p. 7.

Rahovei. Pînă la sfîrșitul vieții el a lucrat pictură religioasă, fie frescă, fie icoane pe lemn. Pînă în prezent se cunoaște o singură biserică a cărei pictură executată de Anton Serafim să fi rămas intactă: Sf. Nicolae din Calea Victoriei³, unde a avut ca ajutor pe fiul său Petru⁴. Ca pictor iconar, Serafim se încadrează în pictura noastră religioasă de stil neoclasic. Icoanele păstrate mărturisesc aptitudini mediocre. Un contact sporadic cu creația de început a lui Grigorescu îl dovedește copia icoanei *Încoronarea Fecioarei*, aflată la Căldărușani⁵. Unica lucrare de șevalet cunoscută a pictorului iconar, — poate că nu și unicul tablou pictat de el — este *David privind asupra capului lui Goliat*, din depozitul Muzeului de Artă din București. După cum arată însuși titlul, și acest subiect este tot de inspirație biblică. Modul de tratare nu este remarcabil. Factura folosită în pictura sa de icoane se întîlnește și aici.

Dimitrie Serafim, fiul mai mare al lui Anton și al Elenei Serafim, s-a născut în București, în noiembrie 1862⁶. Despre copilăria și adolescența pictorului nu se știe nimic precis. Faptul că amîndoi fiii lui Anton s-au dedicat exclusiv picturii, denotă importanța care se dădea exercitării acestei arte în familie.

În anul 1882 a început studiile la Școala de belle arte, avînd ca profesori pe Aman, Tattarescu și Stăncescu. Atașamentul său față de Tattarescu este exprimat, o dată cu sentimentele de simpatie ale unora din colegii săi, într-o scrisoare pe care profesorul o primește cu ocazia împlinirii vîrstei de 65 de ani; scrisoarea e datată aprilie 1885⁷. În același timp îl interesează creația lui Grigorescu. Dovadă concretă este o bună copie a tabloului *Evreul cu caftan*, din Muzeul Raional Rîmnicu Vilcea, semnat dreapta, jos: «Copiat după Grigorescu, 1884, Dimitrie Serafim». Despre activitatea sa la Școala de belle arte se cunosc puține date, referitoare numai la ultimul an de studii. Astfel, aprecierea elevului de către profesorii săi rezultă din acordarea medaliei «Clasa II-a de argint pentru concursul de figură cu culori (după natură)»⁸, din decembrie 1886. Numele său mai apare într-o cerere adresată lui Aman, în vederea obținerii unor «bilete de liber parcurs pe căile ferate române», elevii «dorind a face excursiuni în timpul vacanței pentru a studia peisaje»⁹. Serafim se numără, printre cei șaptesprezece semnatari ai acestei cereri în care se întîlnește și numele lui Luchian.

În vara lui 1887, după o perioadă de 4 ani în care premiul I pentru străinătate nu s-a acordat,

cu toate că Regulamentul prevedea decernarea a cîte trei premii anual (pictură, gravură și sculptură), se hotări organizarea unui nou concurs. Serafim se găsește printre concurenții din *Secțiunea de pictură*, alături de Alexandru Bănulescu și Ion Bălănescu. În octombrie tablourile concurenților, care aveau ca subiect *Prima familie în repaus*, au fost expuse timp de 8 zile în sala Stavropoleos. Clasificarea este defavorabilă lui Dimitrie Serafim. Ion Bălănescu și Alexandru Bănulescu, ale căror lucrări sînt considerate de o egală valoare, sînt proclamați bursieri ai statului.

Serafim nu se descurajă. Hotărît a-și continua studiile în Franța și avînd sprijinul tatălui său, artistul pleacă din țară în cursul anului 1888.

Tînărului pictor încă neformat, atmosfera artistică pariziană îi oferă spre alegere căi variate și contradictorii: fie îndreptarea spre maniera comodă, sprijinită de oficialitate, a academiștilor, fie spre una din formele de manifestare ale artei moderne, între care mișcarea impresionistilor ocupa un loc preponderent.

În perioada sosirii sale în Franța, estetica academiștilor nu-și mai are rădăcinile într-o doctrină clasică. Ea se traduce printr-un eclectism retrospectiv, apărut în urma destrămării romantismului. Acest stil, de inspirație literară, dă naștere unor opere cu caracter de agrement și de succes imediat. Adepții săi se află printre decoratorii monumentelor publice, portretiștii oficiali, profesorii de la Școala de belle arte, membrii juriilor Salonului și membrii Institutului. Delaunay, Baudry și Henner domină grupul. Jean Jacques Henner este astfel încărcat de onoruri: în 1889 e numit membru al Institutului, în 1903 mare ofițer al Legiunii de Onoare. Pictor format la Roma, sub influența stilului lui Correggio și al venețienilor, își datorează primele succese mai cu seamă realizărilor sale în cadrul reconsiderării nudului academic. Tema femeii nude într-un peisaj a fost tratată de Henner în multe variante, urmărind redarea unei carnații luminoase, învăluită într-o atmosferă de amurg, folosind o nuanțată gamă de valori în redarea clar-obscurului. A sfîrșit însă prin a ceda manierei, iar expresia talentului său s-a redus la compoziții convenționale de atelier¹⁰.

În atelierul particular al acestuia studiază Serafim timp de trei ani, din 1888 pînă în 1891. Viziunea artistică însușită acum își va pune amprenta pe activitatea sa pînă la sfîrșitul vieții.

Între timp, un conflict intervenise chiar în cadrul Salonului Oficial: desprinderea grupului condus de Meissonier. Sciziunea, la origine, fusese datorită

rezultatul unei viziuni picturale mai moderne decît a fratelui său, sînt dovezi de sensibilitate artistică.

³ Acad. Prof. GEORGE OPRESCU și REMUS NICULESCU, N. Grigorescu. (Anii de ucenicie), E.S.P.L.A., 1956, p. 47.

⁴ Arh. Statului, dos. 2239/1906, f. 440.

⁵ WERTHEIMER-GHIKA, *Monografia Tattarescu*.

⁶ Arh. St., dos. 3870/1887, f. 26.

⁷ Ibidem f. 2.

¹⁰ HENRI FOCILLON, *La peinture au XIX^e et au XX^e siècles*.

³ După informațiile date de familie, se pare că autorul vechilor picturi ale bisericilor Bărbătescu Vechi din Calea Rahovei, Manu Cavafu din str. Manu Cavafu și Sf. Vineri din Calea Călărași este tot Anton Serafim. Aceste afirmații n-au putut fi confirmate.

⁴ Petru Serafim, născut în 1867, mort în 1910. Urmează Școala de belle arte din București; primește numeroase mențiuni și premii (Arh. Statului). Studiază trei ani la Paris (afirmația familiei). Participă la puține expoziții. Muzeul de Artă din București păstrează un *Portret de femeie* și un *Interior de pădure*. Cîteva tablouri existente în familie,

mai curînd unor criterii de ordin personal decît de natură estetică. Taberele adverse erau puțin omogene. Totuși, acest fapt, care a dus în 1890 la fundarea Societății Naționale de Belle Arte, va avea consecințe însemnate, concretizate în lupta împotriva naturalismului și a eclecticismului vulgar. Noua grupare își stabilește sălile de expoziție în Champ de Mars; artiștii de formație academică, care aparțin Societății Artiștilor Francezi, fondată în 1891, își prezintă lucrările la Salonul Oficial, iar neoimpresioniștii și moderniștii continuă să expună la Salonul Independenților.

Perioada cuprinsă între 1891—1893, anul obținerii bursei pentru străinătate, nu ne este cunoscută. Cert e că Serafim rămîne consecvent poziției sale în artă. Perioada dintre 1893—1898 este consacrată studiilor la Școala de Belle Arte și la Academia Julian, cu profesorii Bouguereau, Gérôme, Ferrier și Robert-Fleury.

De o formație artistică asemănătoare cu a lui Henner, bucurîndu-se de favoruri asemănătoare, Bouguereau întărește la elevul său concepția estetică însușită de la primul profesor. Eclecticismul lui William Bouguereau, exprimat prin nuduri — temă favorită a învățămîntului academic — scene mitologice sau religioase, va găsi un teren receptiv la Serafim. Tony Robert-Fleury, profesorul său de la Academia Julian, se numără printre cei care au adoptat o formulă de mijloc, făcînd tranziția de la eclecticismul istoriografic la studiul vieții contemporane¹¹. Legătura sa cu noile tendințe în artă fiind foarte slabă, nu putea preda elevilor săi după alte concepții decît ale academismului.

În anii pe care-i petrece în Franța ca bursier, Serafim păstrează mereu legătura cu țara: «Dl. D. Serafim, stipendist al acestui Minister din fondul Răducanu-Simonide este obligat ca în fiecare an să trimită Ministerului, pentru Pinacotecă, o copie după operele clasice aflate în Galeriile din Paris»¹². Iată clar enunțate condițiile de acordare a bursei pentru străinătate, într-o scrisoare adresată directorului învățămîntului secundar și superior¹³. După terminarea bursei, Serafim își exprimă dorința de a continua studiile în străinătate: «Subsemnatul pictor D. Serafim, obținînd mențiune la tabloul *Adevărul și Minciuna*, expus deja la Salonul din Paris, și în urma recomandățiunii profesorului meu din Paris de a continua studiul și nedisponînd de mijloace, am onoarea a vă aduce la cunoștință, Domnule Ministru, că vînd acest tablou acestui Onor Minister pe suma de 12.000 lei»¹⁴. Va mai lucra la Paris pînă în toamna anului 1900, cînd se va întoarce în București.

Activitatea artistică a lui Serafim în capitala Franței este concretizată prin participarea anuală

la Salonul Societății Artiștilor Francezi, între 1895—1901. În 1898 tabloul *Adevărul și Minciuna* este distins cu mențiune onorabilă, iar la Expoziția Universală din 1900 obține medalia clasa a III-a pentru tabloul *Susanne au bain*. Presa noastră acordă de altfel o atenție deosebită manifestărilor artistice de peste hotare ale pictorului român. Tabloul *Adevărul și Minciuna* este citat «printre cele mai reușite»¹⁵ opere expuse la Salonul Artiștilor Francezi. Participarea sa la Expoziția Universală din Paris, organizată în 1900, cît și obținerea medaliei de bronz¹⁶ sînt de asemenea comentate pe larg în presă. Serafim se prezintă cu două tablouri: *Suzana în baie* și *Călugărița în rugăciune*¹⁷. Primul expus și cu un an înainte la Salon fusese elogiât și reprodus de Armand Silvestre în publicația sa *Le nu au Salon*¹⁸.

Din perioada studiilor de la Paris se păstrează, în depozitul Muzeului de Artă din București, o copie după Henner. Tabloul reprezintă un cap de femeie, văzut din profil. Carnația luminoasă și părul blond roșcat sînt mărginite de negrul-brun al fondului și de negrul rochii, prin treceri sensibile, sfumate, de la lumină la umbră. O floare, o pată roșie pe negrul rochii, dă viață gamei cromatice restrînse. Idealul de reprezentare al femeii îl caută pictorul nu numai la artiștii care-i sînt profesori, ca Henner sau Bouguereau; *Etude de femme nue*, expus de Gervex la Champ de Mars în 1890, este copiat de Serafim în 1900. Caracterul de schiță al originalului este păstrat. S-ar putea ca tratarea mai puțin academică a tabloului lui Gervex să-l fi interesat.

Încheierea perioadei pariziene are loc în anul 1900. Factorul determinant pare să fie perspectiva ocupării unui post de profesor la Școala de Belle Arte din București. Catedra de pictură cu titlu provizoriu este declarată vacantă, urmînd a fi ocupată prin concurs. Se instituie juriul examinator, compus din C. I. Stănescu, Hegel și V. A. Urechia ca președinte¹⁹. Candidații sînt următorii: Eugen Voinescu, Titus Alexandrescu, Ipolit Strîmbulescu, Aurel Vintilescu, Nicolae Bran, Ion I. Bălănescu, Dimitrie Tintoreanu și Dimitrie Serafim. Serafim solicită catedra de la Școala de Belle Arte din București «în baza titlurilor și a lucrărilor», insistînd asupra faptului că este «primul bursier care a obținut o mențiune onorabilă la Salonul Oficial din Paris»²⁰. Data de 21 septembrie 1900 îl găsește în București, în casa părintească din Calea Rahovei, cînd solicită din nou postul. Fără a se putea preciza împrejurările, se constată că în ziua de 10 octombrie 1901 este numit «profesor cu titlul provizor la catedra de pictură și desen, secțiunea de fete» în locul lui

¹¹ HENRI FOCILLON, *La peinture au XIX^e et au XX^e siècles*.

¹² Arh. St., dos. 152 b/1897, fasc. 9, f. 13.

¹³ Conform convenției, Serafim a executat copii după tablourile *Cristos pe cruce* de Prud'hon și *Antiope* de Correggio. (Arh. St., 1896/1898). Alte copii din această perioadă nu sînt cunoscute.

¹⁴ Arh. St., dos. 92 b/1898, fasc. 8, f. 22.

¹⁵ KEAN, *Salonul din Paris, 1898*, în *Literatură și artă română*, 1897—1898, p. 698.

¹⁶ Cîștigătorul medaliei de argint este Simonidy.

¹⁷ Catalogul: *Exposition Internationale universelle de 1900 — Paris*, p. 520.

¹⁸ SILVESTRE ARMAND, *Le Nu au Salon*, 1899, p. 8.

¹⁹ Arh. St., dos. 297/1900, f. 12.

²⁰ Ibidem f. 14.



Fig. 1. — Dimitrie Serafim, *Flori*.

Constantin Pascaly²¹. Cariera sa de profesor va dura pînă aproape de sfîrșitul vieții.

Detașat de prefacerile în curs ale artei, Dimitrie Serafim rămîne consecvent drumului pe care l-a ales în timpul studiilor. Participă la expozițiile bucureștene, la care trimisese lucrări și în perioada absenței sale din țară²². Astfel este întîlnit în expozițiile Salonului Oficial, ale Tinerimii Artistice și ale Cercului Artistic. Este prezent în Salonul Ateneului Român în anii 1928—1929 și 1930, ultimii săi ani de viață.

²¹ Din aceeași zi, Ipolit Strimbulescu ocupă catedra de profesor cu titlu provizoriu la secțiunea de băieți în locul lui Eugén Voinescu (Arh. St., dos. 298/1901, f. 130).

²² Cercul Artistic în 1893. Expoziția artiștilor în viață, în 1892, de la care i se cumpără tablourile *Copie după Rembrandt* pentru Pinacoteca din Iași și *O baletistă* pentru Pinacoteca din București (Arh. St., dos. 198/1892, f. 4, 13, 31, 33, 43), în 1894, cînd obține medalia cl. a III-a pentru *Portretul dlui Dinicu* (Arh. St., dos. 333/1894, f. 195) și în

★

Dimitrie Serafim se încadrează în acea categorie de artiști «care n-au încetat cu totul de a fi români, fără să fi devenit pe de-a întregul francezi». «Ei sînt, în genere, reflexul mai mult sau mai puțin fidel al profesorului la care și-au făcut studiile»²³. Titus Alexandrescu,²⁴ elev al lui Gérôme și Cormon, și Ion Bălănescu,²⁵ elev al lui Bouguereau și Tony Robert-Fleury pot fi menționați alături de Serafim, pentru a preciza caracteristicile acestei categorii.

1895, 1896, 1899.

²³ Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Biblioteca artistică, 1937, capitolul *Contemporanii lui Grigorescu și Andreescu: continuatorii unei școli și epigonii unui stil*. p. 186.

²⁴ Titus Alexandrescu, absolvent al Școlii de bele arte în 1885.

²⁵ Ion Bălănescu, fost coleg al lui Serafim la Școala de bele arte, cîștigător al bursei pentru străinătate în 1887.

Pictori formați aproape de aceeași profesori, conducându-se după aceleași principii, ei se situează pe poziții opuse acțiunii de regenerare a artei românești, reprezentate în acel timp prin opera lui Luchian.

Urmărind în timp cele câteva tablouri rămase de la Dimitrie Serafim, paralel cu cronicile de expoziții, se constată o evoluție aproape orizontală a activității sale artistice. Prima perioadă, în care pictura sa e realizată sub puternica înfrîurire a învățămîntului artistic oficial din Franța, determină limitele care vor cuprinde și gândirea sa artistică ulterioară. În acest timp apelează la surse de inspirație datorite școlii pariziene. Uneori însă, urmărește și motive picturale cu specific românesc. După întoarcerea în țară, pictează încă un mare număr de ani sub influența foștilor săi profesori, a lui Henner îndeosebi. O a treia și ultimă perioadă de activitate poate fi cu aproximație stabilită între anii 1915—1930, când motivele de inspirație și modul de tratare încep să difere. Adesea îl atrage lucrul după natură: peisaje, flori, naturi moarte. Este o epocă alternată de creșteri și scăderi.

Presa referitoare la pictura lui Serafim oferă un material bogat. În 1899, N. Petrașcu, sub pseudonimul A. Costin, remarcă preferințele lui Serafim pentru teme de inspirație literară: religioase și mitologice; folosirea manierei heneriene este subliniată²⁶. În 1901, cu ocazia Expoziției Universale de la Paris, Kean scrie despre pictor că trăiește «cu dragoste și intensitate academismul. Serafim pînă acum a dat numai măsura unui puternic temperament artistic, fără a-și hotărînici o personalitate; a dovedit un tehnician erudit, dar nu un artist creator»²⁷. În 1902 și 1903 un alt cronicar²⁸ scrie că în tablourile sale este întilnit «studiul aprofundat al naturii», artistul aparînd ca un «cercetător amănunțit al liniilor armonice și al nuanțelor de colorit discret».

Într-un articol din 1906²⁹, Virgil Cioflec face o afirmație care ajută la precizarea perioadelor de creație ale artistului: cele «cîteva bucăți, dintr-o altă epocă, de pe cînd era la studii în străinătate, și care lesne se pot deosebi...» de următoarele, sînt apreciate ca cele mai realizate. Încercarea prezentă a pictorului de a impune în continuare subiecte rupte de actualitate e considerată lipsită de interes. Modul de tratare este depășit: «cerem ca artistul să mai aibă și o preocupare educativă imediată», «să aleagă în profesiunea sa elemente de convingere», «să întărească în ochii elevilor mai multă independență», scrie cronicarul.

²⁶ A. COSTIN, *Pictura și sculptura română la Expozițiunea de la Paris*, în *Literatură și artă română*, 1899, p. 752.

²⁷ KEAN, *Pictura și sculptura română la Expoziția Universală din Paris*, în *Noua revistă română*, 1901, nr. 29, martie 1, p. 202—213.

²⁸ J.M., *Expoziția Cercului Artistic la Atheneu*, în *Gazeta Artelor*, 1902, nr. 5, noiembrie 27 și J.M., *Expoziția Cercului Artistic*, în *Gazeta Artelor*, 1903, decembrie 1, nr. 34.

²⁹ V. CIOFLEC, *Dimitrie Serafim* (Cronica artistică), în *Viața Literară*, martie 12, p. 4.

³⁰ B. BRĂNIȘTEANU, *Expoziții de pictură*. (La Ateneu sînt acum două expoziții de pictură: a Cercului Artistic

În 1907, Dimitrie Serafim expune la Cercul Artistic, printre alții, împreună cu fratele său Petru și cu Titus Alexandrescu. Critica semnalează expoziția, apreciind îndeosebi portretul de *Fată cu broboadă roșie* și compoziția *Mămăliga*. Tabloul *Salomé* este menționat cu rezerve asupra realizării artistice³⁰.

Un an mai tîrziu, Abgar Baltazar prezintă, sub pseudonimul Spiridon Antonescu, prin Dimitrie Serafim, un fenomen artistic caracteristic epocii. În speță, pictorul folosește maniera academică, adînc înrădăcinată, fie prin abordarea de subiecte religioase și mitologice, de factură heneriană, fie prin adaptarea aceleiași maniere la motive inspirate din realitate. Opera lui Serafim este denumită de cronicar «un cîntec vechi» care, pentru a fi apreciat ar trebui ca și artist și public să fi «trăit cu zeci de ani în urmă»³¹. În 1909, Baltazar condamnă principalul vinovat: Salonul Oficial, care încurajează și cultivă manifestări artistice necorespunzătoare cerințelor estetice ale prezentului. «Astăzi frații Serafim, Aurelian Radu, Bălănescu, Voinescu, Pascaly, Valbudea și toate gloriile trecute nu mai au ce da publicului»³², scrie cronicarul, trecîndu-l pe nedrept și pe Ștefan Ionescu-Valbudea în rîndul celor acuzați.

Și totuși, în același an 1909, juriul Salonului consideră la egal nivel pe Serafim, Steriadi și Paciurea. Dimitrie Serafim este premiat împreună cu ceilalți doi artiști. Premiarea la Salonul Oficial, numirea ca membru în numeroase comisii pentru catedrele de belle arte din București și Iași sînt fapte care contribuie la întărirea convingerii sale că drumul pe care merge aparține artei prezentului. Dovadă: reflectarea încă puternică a influenței foștilor profesori în operele lui Serafim; Salonul Oficial din 1910 îi primește șase tablouri «lucrate ca totdeauna în maniera heneriană»³³, în 1912, un nud pictat de Serafim îi amintește lui Iser pe Bouguereau³⁴, în 1913, Adrian Maniu vorbește încă de «tehnica heneriană»³⁵.

Expoziția Oficială din 1914 prezintă, pe lîngă Petrașcu și Cecilia Cuțescu-Storck, pe Titus Alexandrescu, Petru Bulgăraș, Kimon Loghi, Costin Petrescu, Ipolit Strîmbu, Dimitrie Serafim. Serafim este din nou premiat.

O cotitură în creația pictorului se remarcă în 1915. Paralel trebuie remarcată «o bruscă schimbare în atmosfera juriului de recepție a lucrărilor menite să împodobească panourile singurei expoziții alcătuită sub privegherea statului», schimbare men-

și a Dlui maior Beller), în *Adevărul*, 1907, iunie 7, p. 1.

³¹ SPIRIDON ANTONESCU, *Expozițiunile de la Ateneu*, în *Viața Românească*, 1908, vol. IX, p. 88.

³² SPIRIDON ANTONESCU, *Cronica artistică* (Salonul Oficial din 1909), în *Viața Românească*, 1909, vol. XIV, p. 90.

³³ V. RAVICI, *Salonul Oficial 1910*, în *Arta Română*, 1910, nr. 5—6.

³⁴ REMBRANDT, *Salonul Oficial*, în *Flacăra*, 1912, mai 26, p. 255.

³⁵ ADRIAN MANIU, *Cronica artistică* (a XII-a expoziție a Societății Tinerimea Artistică), în *Noua revistă română*, 1913, nr. 23—24, aprilie 7—14, p. 362—365.



Fig. 2. — Dimitrie Serafim, *Portret de femeie*.

ționată de N. Pora³⁶. La Salonul Oficial apar elemente tinere, printre care Marius Bunesu, Nina Arbore, Ion Jalea. Serafim, citat printre « obișnușii Salonului », se prezintă cu « un cap de studiu și niște flori ce relevă o fațetă nouă în activitatea artistului ». Acest aspect al creației lui Serafim, neîntilnit pînă atunci, consta într-o viziune picturală mai modernă, care promitea descătușarea din constrîngerile academismului.

Căutările pictorului în vederea găsirii unui alt drum nu sînt continue. Numai pușini ani mai înregistrează reușite. Entuziasmul scade, datorită oboselii și vîrstei. Revine la maniera sa de tinerețe. Victor Ion Popa, într-un articol despre *D. Serafim și Savargin*³⁷, scrie în 1922: « Opera lor a rămas definitiv în urmă, alături de epoca în care s-au ivit

și s-au dezvoltat ». « O tinără și viguroasă înfrunzire e în tot cuprinsul plasticii noastre », în pas cu care Serafim nu mai poate merge.

Evoluția sa de acum înainte este greu de urmărit. Lipsesc tablourile și cronicile de expoziții. Simple titluri de lucrări se întîlnesc în cataloage: portrete și flori, expuse la Cercul Artistic și Salonul Oficial. Abia în 1927 numele său apare din nou, de data aceasta privit din alt punct de vedere: ca profesor la Școala de bele arte din București. Activitatea sa de îndrumător împlinește 26 de ani. A predat în tot timpul profesoratului la secțiunea de fete. Indicațiile pe care le dădea elevelor erau conforme crezului său artistic. Desenul trebuia executat fidel față de natură, respectînd întocmai modelarea formelor. Atenția exagerată acordată detaliilor ducea la pier-

³⁶ N. PORA, *Salonul Oficial* (Cronica artistică), în *Flacăra*, 1915, iunie 6, p. 346.

³⁷ VICTOR ION POPA, *D. Serafim și Savargin*, în *Sburătorul Literar*, 1922, martie 11, p. 625.

derea viziunii de ansamblu. Efectele de clar-obscur erau redade prin folosirea bitumului. Compoziția recomandată era cea de inspirație religioasă, construită pe schema piramidei sau a diagonalei. Maeștrii către care îndrepta pe eleve erau Tattarescu și, fapt surprinzător în formația și gustul lui Serafim, în același timp Grigorescu. Numele lui Henner era deseori rostit în momentele în care povestea cu nostalgie despre anii petrecuți la Paris³⁸.

Anul 1927 îl găsește obosit și bolnav. Problema reorganizării învățământului artistic capătă în acest moment o formă acută. Oscar Han și Camil Ressu sînt numiți profesori. În articolul său din ianuarie, apărut în *Rampa*, Petre Comarnescu numește grupul alcătuit din Ressu, Han, Fritz Storck, Paciurea și Cecilia Cuțescu-Storck « o tabără cu intenții bune și salvatoare ». Bătrîni profesori Serafim, Strîmbu și Gabriel Popescu sînt considerați, de același autor, « în imposibilitate de a mai corespunde îndatoririlor profesionale ». În concluzie demonstrează necesitatea pensionării lor³⁹. Foarte tînărul pe atunci critic nu discernează încă importanța rolului pe care-l avea Gabriel Popescu în dezvoltarea școlii românești de gravură. În aceeași lună Dimitrie Serafim trimite la *Rampa* un răspuns « în virtutea dreptului de apărare », în care încearcă să prezinte situația de la Școala de bele arte ca o consecință a programului prea încărcat, a lipsei de modele, a lipsei de căldură: în esență aruncă vina asupra Regulamentului în vigoare, fiind pentru revenirea la vechiul regulament. În continuare, își expune principiile sale pedagogice: « cer elevelor să învețe gramatica artei, ca să o aplice lucrărilor din atelierele lor, după cum le influențează personalitatea »⁴⁰. Însă această gramatică a artei era prea rigidă. Ea înăbușea personalitatea. În februarie, Petru Comarnescu reia atacul: « Pictura dlui Serafim nu mai este pictura vremii noastre. Tinerii de azi sînt altfel. Nu nebunește și nici absurd. Nu doresc să fie cubiști, dar nu pot simți nici o predilecție pentru migăleală, pentru academismul îmbîcsit ». În același articol nu sînt scutiți nici profesorii mai tineri, « Costin Petrescu, D. Mirea, Artachino, încă în plină vigoare », care « nu fac decît să continue tradiția îmbîcselii academice »⁴¹.

Chestiunile legate de învățămîntul artistic continuă să fie dezbătute. « Sezisările profesorilor, precum și discuțiile din presă au obligat Ministerul să instituie în 1927 o comisie însărcinată atît cu studierea problemei reorganizării școlii de belle arte, cît și cu elaborarea unui proiect de regulament ». În fruntea comisiei a fost numit Ștefan Popescu. Regulamentul tîndea să legifereze « vechile metode ale academismului franco-italian ». « Proiectul de regulament a fost combătut chiar și de profesorii conservatori ai școlii » și anume de Artachino, D. D. Mirea, Serafim și Strîmbu. Discuțiile în jurul regulamen-

tului urmează pînă în jurul anului 1926, fără rezultat. Organizarea Școlii de arte frumoase păstrează aceleași baze pînă spre 1931⁴².

Cazul lui Dimitrie Serafim nu este deci izolat. Tipul său de profesor cu principii învechite s-a ivit datorită concepțiilor oficialității despre artă, încă solid înrădăcinate pe atunci. Însuflețit de intenții oneste ca profesor și artist, dînd dovadă de virtuozitate în pictură, Serafim nu se poate realiza însă datorită ideilor sale depășite, puternic influențate de academism. Ceea ce îl susține este o parte din operă, executată în primii și ultimii ani de activitate și în care artistul încearcă să-și exprime personalitatea.

Incidentul anului 1927 este ultima știre pe care ziarele o comunică despre pictor. Cataloagele Salonului Ateneului Român din 1928, 1929 și 1930 sînt cele care atestă activitatea sa pînă spre sfîrșitul vieții.

Moartea îl surprinde în ziua de 9 august 1931.

★

Privită în ansamblu, opera lui Dimitrie Serafim apare puțin variată din punct de vedere tematic: compozițiile alegorice, cele inspirate din biblie sau din mitologie sînt cele preferate de pictor. Urmează portretele, peisajele și florile.

În compoziții, gen în care pictorul vădește predilecția de a se desfășura pe mari suprafețe de pînă, se simte cel mai bine amprenta școlii academice pariziene. Tabloul *Adevărul și Minciuna*, pictat la Paris în 1898, este prima lucrare cunoscută, relevantă în acest sens. Tema nudului feminin încadrat de un peisaj fusese tratată în numeroase variante de Henner. Ideea reprezentării alegorice a Adevărului se întîlnește de asemenea la Henner: *Etude d'une Vérité debout, Esquisse de Vérité assise*. Serafim întruchipează alegoria adevărului și minciunii prin două femei, ale căror trupuri luminoase se proiectează pe fundalul unui peisaj de o tonalitate închisă, asemenea figurilor profesorului său. Scena se petrece lîngă o fîntînă și are ca ecran ramurile unor copaci. Cele două personaje, corect desenate, sînt însuflețite de mișcări convenționale. Este evidentă străduința pictorului de a obține efecte dramatice prin atitudini, valoare, culoare. Gama cromatică e restrînsă. Corpurile au o tentă verzuie, integrîndu-se în verdele vegetației. Între aceste elemente intervine griul-ocru, neutru, al arhitecturii.

Suzana în bae, tabloul expus la Paris în 1899 și în 1900, distins cu medalia clasa a III-a, se înscrie în același grup de lucrări. Reprezentarea nudului într-un peisaj este reluată aici prin abordarea unei teme biblice. Pictat într-un ocru deschis, nudul prezintă contraste de valoare obținute cu negru, mai

³⁸ Date comunicate de Aurelia Ionescu-Cononov, elevă a lui Dimitrie Serafim.

³⁹ PETRU COMARNESCU, *Cu două numiri nu se rezolvă criza de la Belle Arte*, în *Rampa*, 1927, ianuarie 15, p. 1.

⁴⁰ D. SERAFIM, *În jurul reorganizării învățămîntului artistic*, în *Rampa*, 1927, ianuarie 30, p. 4.

⁴¹ PETRU COMARNESCU, *Profesorii de la Belle Arte* (Cu privire la ultimele răspunsuri în jurul reorganizării școalei), în *Rampa*, 1927, februarie 3, p. 1.

⁴² 1864—1964, 100 de ani de la înființarea Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » din București, -Ed. Meridiane, 1964, (Sub redactarea lui Șorban Raul).

accentuate decât în tabloul precedent. Laconismul culorilor este întâlnit și aici. Dominant este un ocru-roz. Verdele închis al copacilor apare discret în colțul stîng al tabloului, avînd un rapel în verdele-gri al apei. Figura se proiectează pe un fond întunecat, ca și în tabloul menționat înainte. Alegerea subiectului ne duce de asemenea la Henner. Acesta pictase în timpul studiilor la Roma *Susanne entrant au bain* (1863). Schițele pregătitoare, date 1862 — 1863, intitulate de Henner *Esquisse pour une Susanne*, *Esquisse d'une Chaste Susanne*, s-ar putea de asemenea să fi influențat pe pictorul român în alegerea subiectului său.

Subiectele inspirate din Noul Testament constituie un alt motiv al compozițiilor sale. Răspunzînd gustului marelui public, continuînd preferințele maeștrilor săi, Serafim abordează această temă deoarece ea reprezintă totodată un mijloc de a exprima un dramatism și un sentimentalism care-i sînt proprii. Numeroasele tablouri înfățișînd pe Maria Magdalena sau pe Cristos, pictate de Henner (*Madeleine au désert*, 1860; *Christ en prison*, 1860; *Jésus au tombeau*, 1879) *Madeleine* (1889), operă a lui Tony Robert-Fleury, *Les saintes femmes au tombeau* (1897) pictate de Bouguereau, au influențat în parte acest gen de pictură din creația lui Serafim. *Crist în giulgiu*, aparținînd Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, nedatat, este realizat într-o manieră mai puțin obișnuită pictorului. Ceea ce frapază din primul moment este încercarea de a obține clar-obscurul cu contraste puternice. Trecerea de la lumină la umbră este violentă, tăioasă. Fondul, lucrat cu siena arsă închisă și cu mult negru, cît și suprafața lividă a pielii sînt tratate într-o tușe plată, iar accentele de lumină cu o pastă abundentă, în relief.

Ceea ce l-a interesat îndeosebi pe Serafim, de-a lungul întregii activități, a fost portretul. Portretele sale prezintă varietate prin alegerea modelelor din diverse medii sociale și uneori prin modul de tratare. Astfel, pe pînze apare fie un burghez mulțumit de sine (*Portret de bărbat*, 1892, Muzeul de Artă din București) sau o femeie care-și etalează o grație convențională (*Portret de femeie*, Paris 1890 — Muzeul de Artă din București), fie un om simplu, natural, cu o umbră de tristețe (*Fată cu basma roșie*, 1891 — Muzeul de Artă din București). Pictorul nu tinde să idealizeze modelele, păstrînd față de ele o atitudine realistă. În genere, urmărește să scoată în evidență luminozitatea pielii, punînd-o în contrast cu veșmintele, de obicei negre și proiectînd figura pe un ecran de o tonalitate de asemenea închisă. Lasă să circule aerul în jurul modelului, detașîndu-l de fond. Această căutare de a reda o anvelopă e obținută îndeosebi în portretul *Florentină*, din Muzeul Simu.

Rar întâlnit în opera artistului este modul de realizare picturală a două portrete de femeie, ambele aflate în depozitul Muzeului de Artă din București. Unul e datat 1891, altul nedatat. Primul, lucrat mai liber decât obișnuia Serafim, prezintă o îmbinare de spontaneitate și insistență naturalistă. Desenul, tinzînd, spre picturalitate, obținut din conture vibrante, alteori topindu-se în fond, sugerează miș-

care. Tușa, nu lipsită de vervă în fond și veșminte, dă o ușoară indicație a faldurilor draperiei pe care e proiectat portretul, exprimă numai esențialul în redarea rochiei. În schimb, figura însăși este mai aproape de maniera academică, iar bijuteriile care împodobesc femeia sînt pictate cu minuțiozitate. Expresia feței este ștearsă, fixă, ca a unui model obligat să pozeze.

Cel de al doilea, nedatat, de dimensiuni foarte mici, este și mai avansat pe drumul eliberării de academism. Poziția este neforțată, naturală. Din punct de vedere cromatic este de asemenea o reușită. Femeia, îmbrăcată în negru, cu fața umbră de o pălărie neagră, se profilează în contre-jour pe un ecran luminos. Pasta e aplicată cu sensibilitate mai ales în fondul roșcat. Gulerul de blană, lucrat în diverse nuanțe de griuri, prezintă o armonie de culori.

Un alt aspect al creației lui Serafim îl constituie peisajul și florile. Peisajul este reprezentat astăzi în opera sa prin trei lucrări de mici dimensiuni, toate nedatate. Două la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România și unul la Muzeul Simu. Tabloul *Margine de pădure* (Muzeul de Artă din București) este tratat ca o schiță de culoare. E lucrat în pete mari, pictat mai larg decât tablourile sale cu figuri. Cromatic, e organizat din trei suprafețe distincte, neinfluențate reciproc: verdele vegetației, ocrul pămîntului, griul-albastru-roz al cerului.

Peisaj la Floreasca, din Muzeul Simu, este sensibil valorat, variat și totodată echilibrat compozițional. Modul de realizare al acestor lucrări denotă că au fost pictate cînd Serafim încerca să se elibereze de convenționalismul primei epoci și să se exprime pe el însuși, probabil în aceiași ani în care-l atrăgeau și florile.

Pentru prima dată în 1915, la Salonul Oficial, Serafim expune flori. Are preferință pentru trandafiri. În 1916 expune flori de cîmp, iar în 1929 și 1930 flori de liliac.

Pentru flori, Serafim a căutat un nou mod de exprimare, străin de mijloacele pe care le folosisese pînă atunci. *Vas cu trandafiri*, datat 1915 (Muzeul de Artă din București), trădează dezvoltarea simțului său coloristic. Apare umbra colorată, realizată îndeosebi la flori. Încearcă o tușe impresionistă, din pete juxtapuse, de diverse nuanțe. Pasta este abundentă, aplicată cu vigoare.

Un alt vas cu trandafiri, nedatat, dar ușor de situat în aceeași perioadă cu primul, este și mai izbutit. Asemănător compus, dar mai firesc, mai puțin convențional. Umbra florilor, variat colorată, topește detaliile. La frunze tonul e închis cu negru, dar cîștigă prin subordonarea lor față de flori, apărînd fără detalii, ca pete de valoare închisă, pe care se profilează trandafirii albi și roz deschiși. Fondul e condus de la gri-roz la gri-verzui, în pete mari, într-o vibrație de nuanțe. Pasta este densă, suprapusă; numai vasul gri este pictat cu un strat ușor de culoare.

Opera lui Serafim, cu excepția cîtorva lucrări, este un reflex al concepției academice, promovată de oficialitate. Ideile care revoluționau arta românească la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul

celui de al XX-lea, cât și întreaga acțiune de eliberare a artei de orice constrângeri, nu au avut ecou în activitatea pictorului. El s-a izolat de mișcarea artistică, în care creația lui Luchian va avea să constituie originea picturii române moderne⁴³. În timp

ce Ștefan Luchian deschidea drum artei viitorului, Dimitrie Serafim, exponent al unui gust întârziat, era întors spre trecut.

ELENA MATEESCU

SCULPTURI DE VALBUDEA ȘI GEORGESCU REDESCOPERITE

Intr-un bătrîn parc de la marginea comunei argeșene Pleșoiu, străjuind clădirea cu turn și foișor — în stil arhitectonic autohton — a unui fost conac boieresc¹, două monumentale sculpturi de marmură se profilează printre coroanele arborilor din jur.

Localnicii le știu acolo din totdeauna; doar cîțiva țărani bătrîni își amintesc din vremurile copilăriei să fi pus umărul la transportul masivelor siluete albe, spre soclurile din peluza grădinii.

Scurgerea timpului n-a știrbit cu nimic frumusețea celor două opere statuare, păstrate intacte. Sculptate în marmură, ele reprezintă două tinere femei, în picioare, îmbrăcate în costume naționale românești, cu ie, fotă și cingătoare la brîu, una dintre ele ținînd în mîna o greblă, cealaltă — o perie de pieptănat lîna. Două țărănci, așadar, înfățișate în activitatea obișnuită cadrului casnic, gospodăresc.

O semnătură pe soclul primei lucrări atrage atenția: « I. VALBUDEA »².

★

Nume cu rezonanță în istoria artei românești, apreciat drept personalitatea cea mai originală, mai viu conturată, în creația sculpturală a veacului al XIX-lea din țara noastră, Ștefan Ionescu Valbudea a lăsat în urma lui o operă deosebit de valoroasă, totuși numeric relativ redusă. Exceptînd lucrările sale binecunoscute din principalele muzee (proporțiile monumentale ale statuii mai sus menționate indicînd o concepție de amplasare în aer liber) — perimetrul cercetării noastre se restrînge la cîteva titluri³.

Unica lucrare monumentală a lui Valbudea cu înfățișarea unei țărănci în port popular este mențio-

nată în studiile monografice ca fiind o comandă executată în colaborare cu sculptorul I. Georgescu. Ea era destinată să decoreze fațada casei Monteoru (de pe calea Victoriei nr. 119)⁴, fastuos renovată de arhitectul Ion Mincu la sfîrșitul veacului trecut.

Ipoteza noastră că sculptura statuară aflată la Pleșoiu ar fi aceeași cu lucrarea executată pentru Monteoru ne-a fost confirmată pe două căi. În primul rînd, prin faptul că statuile executate de cei doi sculptori au dispărut, după un timp, de la locul lor. Despre această dispariție ne relatează, în ampla sa sinteză asupra sculpturii românești, acad. prof. George Oprescu: « ... pentru casa Monteoru din calea Victoriei i se comandă [lui Valbudea — n.n.], ca și lui Georgescu de altminteri, o figură de mari proporții, pentru a fi așezată la intrare. Ambele trebuiau să fie drapate în costume naționale. Nu se știe ce au devenit »⁵.

O altă confirmare a identității celor două opere de artă menționate mai sus și aflate — prin nu se știe ce împrejurări — în regiunea Argeș⁶ ne-a fost înlesnită de fiica lui Grigore Monteoru — Elena Lascăr Catargi — astăzi octogenară, care a recunoscut în imaginile fotografice alăturate statuile *Agricoltura* și *Industria casnică*, comandate pentru decorarea fațadei locuinței familiare și dispărute de aproape cinci decenii.

Arhitectul român Ion Mincu realizase prin proiectele de renovare ale « palatului » Monteoru o adevărată probă de virtuozitate, care-l consacra drept un strălucit arhitect de interior⁷. Dorința unei decorări exterioare cu exigențe de același nivel cu ale arhitectului, pe de o parte, precum și strînsele relații de prietenie dintre Mincu și Ioan Georgescu, pe de altă parte, pot explica hotărîrea propieta-

⁴³ T. ENESCU, *Luchian și primele manifestări de artă independente în România*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 3—4.

¹ Fosta proprietate Const. Al. Romano, astăzi localul Școlii ajutoare — Pleșoiu.

² Datorită unei neregularități a suprafeței marmurei, inițiala I. (a numelui Ionescu) pare a fi L. Cealaltă sculptură nu este iscălită.

³ Pentru decorarea Băncii Naționale din București: *Mercur* și *Vulcan*; pentru Palatul Poștelor: *Mercur* și *Mecanica*; două grupuri alegorice lucrute în colaborare cu I. Georgescu și șase medalioane pentru Universitatea din Iași; comanda pentru casa Monteoru: vezi *Scurtă istorie a*

artelor plastice în R.P.R., vol. II, București, 1958.

⁴ Astăzi sediul Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România.

⁵ G. OPRESCU, *Sculptura românească*, ed. a II-a, București 1965; cf. G. OPRESCU, *Ștefan Ionescu Valbudea*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 17 și I. FRUNZETTI, *Ștefan Ionescu Valbudea*, București, 1940, p. 16.

⁶ Fiul fostului proprietar al locului ne-a comunicat că știe de existența statuilor din timpul primului război mondial; ele ar fi fost comandate (sau cumpărate) de bunicul său în timpul unei călătorii în insulele Corfu.

⁷ MIHAIL CAFFÉ, *Arhitectul Ion Mincu*, București, 1960, p. 115—116.



Fig. 1

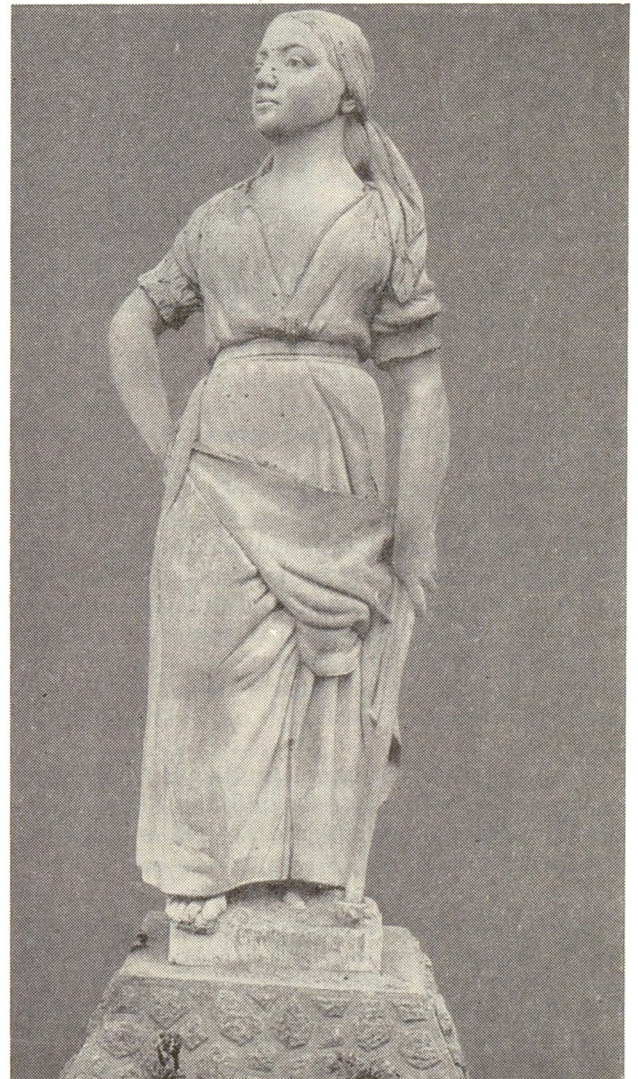


Fig. 2



Fig. 3. — Ioan Georgescu, *Industria casnică*

rului de a încredința comanda celor mai buni sculptori din țară⁸.

Artiști cu viziuni și stiluri personale distincte, atât Ștefan Ionescu Valbudea cât și Ioan Georgescu se făcuseră cunoscuți în lumea artistică a vremii prin însușirile lor remarcabile de redare adânc veridică a figurii umane, cu nemărginita ei complexitate spirituală. *Agricultura* și *Industria casnică* erau alegorii destinate să reprezinte două importante ocupații ale țărăncii române, avînd — pe lângă implicita funcție simbolică — un evident caracter decorativ.

Cu un subiect foarte înrudit, la dimensiuni aproape egale⁹, în materiale de lucru identice, cele două sculpturi pun în evidență, totuși, o individualitate distinctă.

⁸ Renovarea clădirii a fost executată între 1887—1889. Statuile au putut fi executate pînă în 1898, anul morții lui Ioan Georgescu; se încadrează, deci, în perioada în care Valbudea și Georgescu au realizat, în colaborare, și celelalte comenzi de decorare, notate mai sus.

⁹ Sculptura *Agricultura* de Șt. Ionescu Valbudea are dimen-

Maniera clasicizantă a lui Georgescu a imprimat lucrării sale o elegantă armonie, prin regularități și minuțiozitate în marcarea conturilor care dau o frumusețe « rece » trăsăturilor dar — într-o măsură le îndepărtează de autentic.

Mai degajată în atitudine, cu un chip evident individualizat, cu un veșmînt mai simplu dar mai veridic pentru o muncitoare a ogorului, *Agricultura* dezvăluie o libertate de interpretare specifică artei lui Valbudea. Sculptorul a lucrat, fără îndoială, după un model viu, pe care nu a încercat cîtuși de puțin să-l « înfrumusețeze » cu abilitățile meșteșugului său de portretist.

Un plus de vigoare a expresiei, de dinamică a liniilor și degajare în modelaj (față de Georgescu) amintesc întrucîtva privitorului de suflul romantic

siunile: $\hat{h} = 2,42$ m (din care soclul — 10,5 cm); $l = 0,95$ m; $a = 0,65$ m. Sculptura *Industria casnică* de I. Georgescu are dimensiunile: $\hat{h} = 2,49$ m (din care soclul — 8 cm); $l = 0,91$ m; $a = 0,75$ m. Soclurile din marmură albă au fiecare suprafața de 2,5 mp, corespunzătoare cu soclurile rămase și astăzi pe piedestalurile din fața clădirii.

al creației lui Valbudea; avîntul mai reținut se datorește, desigur, limitelor impuse de comandă.

Monumentalele statui de marmură albă au străjuit clădirea de pe Calea Victoriei pînă în timpul primului război mondial cînd, sub ocupația germană a Bucureștiului, au dispărut.

Regăsirea lor are dublă semnificație: îmbogățirea tezaurului artistic național cu două opere de valoare¹⁰ și lărgirea cunoștințelor asupra creației celor mai reprezentativi sculptori români ai veacului trecut.

VIORICA ANDREESCU

STAVROPOLEOS, PRIMA SALĂ PERMANENTĂ DE EXPOZIȚII DIN ROMÂNIA

Posibilitățile de contact ale pictorilor și sculptorilor noștri cu publicul rămăseseră, la începutul celui de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea, aceleași ca odinioară: așteptînd amatorii de artă în atelierelor lor și expunînd arareori cîte o lucrare în vitrina vreunui magazin, îndeobște la cel de muzică al lui Gebauer. Cele cîteva Expoziții ale operelor artiștilor în viață și cele ale Societății amicilor bellelor arte, organizate pînă atunci, n-au rezolvat decît parțial dezideratul artiștilor de a stabili un contact mai larg și totodată mai strîns cu publicul. Existența unei săli de expoziție, unde fiecare artist să-și poată expune lucrările, începuse să se facă tot mai simțită. Oficialitatea însă rămînea impasibilă în fața acestui deziderat. Împrejurări cu totul neașteptate au creat posibilitatea înlăturării acestui neajuns.

Așa cum s-a hotărît într-o ședință a Consiliului de Miniștri, serbarea încoronării (1881) trebuia să fie însoțită, pentru a se sublinia importanța evenimentului, de numeroase manifestări cultural-artistice. Fiind prevăzută în acest scop și deschiderea unei expoziții de artă plastică, ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice, filozoful Vasile Conta, se vede nevoit, pentru a nu închide Pinacoteca din București, așa cum se procedase de fiecare dată în trecut cu ocazia organizării Expozițiilor operelor artiștilor în viață, să caute un alt local potrivit acestei manifestări. Cum nu s-a găsit de închiriat nici o clădire corespunzătoare, ministrul a luat laudabila inițiativă de a amenaja special o sală în acest scop care, după închiderea expoziției, venind în întîmpinarea doleanței artiștilor, urma să slujească în permanență pentru organizarea de expoziții cu lucrări ale contemporanilor¹. Un comitet², care își exercita atribuțiile printr-un conservator³,

veghea asupra administrației sălii, planifica durata expozițiilor colective și a celor personale, supraveghea, probabil, ținerea licitațiilor pentru lucrările expuse.

Vernisajul Expoziției operelor artiștilor în viață din 9 mai 1881⁴ a avut loc într-o sală « anume construită din fația bisericii Stavropoleos »⁵. În cadrul ei, deoarece din 1876 nu mai avusese loc o asemenea manifestare colectivă de artă plastică, publicul vizitator a putut vedea realizările recente ale mai tuturor artiștilor, care ținuseră să participe cu lucrările lor cele mai valoroase: Th. Aman, I. Andreescu, G. Panaiteanu-Bardasare, T. Buicliu, M. Dan, E. Grant, N. Grigorescu, S. Henția, D. Marinescu, G. D. Mirea, I. Nestorescu, G. M. Tattarescu ș. a.⁶

Cum în intenția comitetului de organizare a expoziției permanente era, așa cum făcea cunoscut presei conservatorul sălii, C. I. Stăncescu, ca în luna decembrie să se deschidă o mare expoziție de artă, în genul celei organizate în 1873 de către Amicii bellelor arte, localul se închide la sfîrșitul lui octombrie pentru a se crea posibilitatea strîngerii noilor exponate⁷. Proiectata manifestare eșuînd, din motive necunoscute nouă, comitetul împrumută sala pentru două săptămîni, începînd de la 8 noiembrie, Eforiei Spitalelor Civile care deschide o expoziție cu mobilier sculptat, executat de elevii orfelinatului de la Pantelimon⁸. Urmează apoi o expoziție cu caracter permanent organizată în pripă⁹, care la începutul lui februarie 1882 se închide la cererea unor pictori ce doreau înlocuirea unor lucrări, precum și din cauza unor urgente reparații în interiorul sălii¹⁰. Duminică 21 martie 1882¹¹, sala se redeschide cu o parte din lucrările fostei expoziții, cărora li s-au alăturat altele noi, împreună cu expoziția personală

31 mai 1881.

⁵ *Telegraful*, 10 mai 1881.

⁶ FLORIN, *Expoziția de bele arte a artiștilor în viață*, în *Resboiul*, 10 iunie 1881; *Expoziția de pictură, sculptură și arhitectură*, în *Resboiul*, 31 mai 1881.

⁷ *Une exposition d'arts retrospectifs*, în *La Gazette de Roumanie*, 5/17 noiembrie 1881.

⁸ *La Gazette de Roumanie*, 5/17 și 15/27 noiembrie 1881.

⁹ *Op. cit.*, 7/19 februarie 1882.

¹⁰ *Op. cit.*, 6/18 februarie 1882.

¹¹ *Resboiul*, 22 martie 1882; *La Gazette de Roumanie*, 13/15 martie 1882.

¹⁰ Lucrările au intrat în proprietatea statului, în inventarul Muzeului raional Slatina, dar sînt păstrate în custodia Sfatului Popular comunal Pleșoiu. Ținîndu-se seama de importanța autorilor, cît și de frumusețea decorativă a sculpturilor, s-ar cuveni a fi readuse la locul lor inițial și puse astfel în deplină valoare.

¹ C. I. STĂNCESCU, *Ion Andreescu*, în *Arta și literatura română*, 1900, p. 416, nota 1.

² *À travers Bucarest*, în *La Gazette de Roumanie*, 5/17 noiembrie 1881.

³ *Une exposition d'arts retrospectifs*, în *La Gazette de Roumanie*, 5/17 noiembrie 1881.

⁴ *Expoziția de pictură, sculptură și arhitectură*, în *Resboiul*,

a tinărului pictor I. Andreescu, de curînd sosit de la Paris ¹². O descriere mai amănunțită a sălii renovate, făcută cu un an mai tîrziu, ne relatează calitățile muzeografice de expunere: « Sala e destul de spațioasă, culoarea cu care s-au zugrăvit zidurile face să reiasă aceia a tablourilor și velul ce s-a pus supț geamlicul de la tavan nu lasă să pătrundă de cît o lumină dulce din cele mai favorabile » ¹³. Dacă în privința tablourilor rămase din expunerea precedentă și a celor noi adăugate, presa timpului remarcă doar cîteva — *Portretul prințului Ghica* de N. Grigorescu, *Triumful lui Caesar* și *Moara* de S. Henția, *Fruite* de C. Stăncescu, *Portretul lui I. Heliade Rădulescu* de Mihail Dan — insistă însă foarte mult asupra pînzelor talentatului pictor I. Andreescu. Tinărul artist, despre care maestrul Grigorescu avea să afirme cîțiva ani mai tîrziu că « de-ar fi trăit, ar fi fost superior mie » expunea, pe peretele opus ușii de intrare în sală, 65 de tablouri. Cele mai apreciate de presă erau *Pădurea de fagi*, *Iarnă la Barbizon*, lucrări expuse la Salonul din Paris, prima în 1880, secunda în 1881, *Tîrg lîngă Buzău*, *O fată blondă*, *Furtuna*, *Toamna în pădure*, *Un garde* (din timpul lui Ludovic al XIII-lea) ¹⁴, *Clar de lună*, *Nud în iarbă* ¹⁵ și *Pești* ¹⁶. Deosebita calitate artistică a lucrărilor a determinat nu numai pe mulți colecționari, dar chiar și pe Ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice să achiziționeze pentru Pinacotecă o lucrare ¹⁷, iar alte patru ¹⁸ pentru sine. După expoziția I. Andreescu, a urmat concomitent cu expoziția permanentă, cea personală a ieșeanului C. D. Stahi ¹⁹.

La 1 august sala a fost din nou închisă ²⁰ pentru ca în septembrie expoziția permanentă să se deschidă într-o formă « preînnoită » cu alte tablouri ²¹, paralel cu expoziția personală a pictorului G. Dimitrescu Mirea ²², care expunea o compoziție istorică de 12 m² prezentată și la Salonul francez din acel an — Mihai Viteazu în fața capului lui Bathory ²³ —, o scenă mitologică — *Bachus* ²⁴ —, două portrete și un *Nud* ²⁵, înfățișînd o tinără stînd pe marginea unei ape. În octombrie a avut loc expoziția sculptorului

I. Georgescu ²⁶ care, probabil, ca și în cazurile precedente, s-a deschis împreună cu o altă expoziție permanentă. Artistul expunea trei tablouri, dintre care se remarcă *Bacanta culcată*, ce figurase la Salonul din Paris, mai multe acuarele și numeroase obiecte de ceramică ²⁷. Unul din comentatorii expoziției, N. Bassarabescu, aduce și un amănunt interesant anume că un fabricant de faianță artistică din Paris i-a cumpărat lui Georgescu dreptul de a-i reproduce compoziția în relief reprezentînd jocul de-a *Baba Oarba* ²⁸. O lună mai tîrziu — noiembrie — artistul mai introducea în expoziția sa bustul actorului Pascaly, de curînd realizat ²⁹. Tot în această lună sînt aduse în expoziție lucrările de concurs pentru străinătate: basorelieful *Adam și Eva* de Șt. Ionescu-Valbudea și tabloul *Suzana surprinsă în baie* de Nestorescu ³⁰.

Anul următor, în ianuarie 1883, sala este ocupată de proiectele participanților la concursul monumentului Gh. Lazăr din București ³¹ — I. Georgescu prezenta o sculptură, M. Ștefănescu și Silejeanu fiecare cîte un desen în creion negru, iar D. Marinescu o pictură în grisaille — și de expoziția I. Andreescu, organizată de familia artistului ³². Cîteva luni mai tîrziu, respectiv în mai, are loc vernisajul expoziției Th. Aman ³³, iar în decembrie sînt expuse planurile clădirii Ministerului de Justiție, realizate de arhitectul Montaureanu ³⁴.

În următorii patru ani credem că sala a fost folosită în majoritatea timpului de Școala de belle arte, care, probabil, își ținea unele cursuri aici. Afirmăm o susținem bazîndu-ne pe constatarea că toate știrile de presă cunoscute privind sala în acest interval de timp, se referă doar la folosirea ei de către Școala de belle arte, rămasă din martie 1884 fără local în urma unui incendiu și pe afirmația lui C. I. Stăncescu din 1900 care a precizat că în această sală « se expuseseră mai toate lucrările artiștilor noștri timp de 5 ani » ³⁵.

Lipsa sălii Stavropoleos n-a fost la început deloc simțită de artiști, întrucît a fost suplinită între 1885 —

¹² *La Gazette de Roumanie*, 13 martie/4 aprilie 1882; *Binele public*, 30 octombrie 1882.

¹³ FR. DAME, *Expositiunea Aman*, în *Românul*, 12 mai 1883.

¹⁴ Probabil tabloul *Model costumate* din fosta colecție Lazăr Munteanu, distrus în timpul bombardamentelor hitleriste din august 1944. Reprodus de Al. Busuioceanu în *Andreescu*, Colecția Apollo, fig. nr. 19.

¹⁵ *Amatorilor de tablouri*, în *Poporul*, 28 martie 1882.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*. (Se referă la tabloul *Un bătrîn*, repartizat Pinacotecii ieșene cu ordinul 9721 din 30 iulie 1882.)

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *La Gazette de Roumanie*, 23 iunie/5 iulie 1882.

²⁰ *Poporul*, 2—3 august 1882.

²¹ *La Gazette de Roumanie*, 31 iulie/12 august și 27 august/8 septembrie 1882.

²² *La Gazette de Roumanie*, 13/25 august 1882.

²³ Tabloul a fost achiziționat de stat (*La Gazette de Roumanie*, 11/23 noiembrie 1882) și se află la Muzeul Militar Central din București.

²⁴ *La Gazette de Roumanie*, 4/16 septembrie 1882.

²⁵ *Op. cit.*, 10/22 septembrie 1882.

²⁶ *Op. cit.*, 6, 18 iulie și 8/26 octombrie 1882.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ N. B(ASSARABESCU), *Talentele june*, în *Poporul*, 11, 12 octombrie 1882; *La Gazette de Roumanie*, 8/26 octombrie 1882.

²⁹ *La Gazette de Roumanie*, 14/26 noiembrie 1882.

³⁰ *Creionul roșu*, *Bas-relieful Adam și Eva*, *Pinza Suzana surprinsă în baie*, în *Telegraful*, 3 noiembrie 1882 (Din articol luăm cunoștință că Aman nu dorea să se țină concursul).

³¹ *La Gazette de Roumanie*, 9/21 ianuarie 1883. Ca schiță de concurs putea fi adusă fie o machetă sculptată în pămînt, ceară sau gips, fie un desen, un ulei sau o acuarelă (cf. *Concursul pentru schița statuei lui George Lazăr*, în *Telegraful*, 9 noiembrie 1882).

³² *La Gazette de Roumanie*, 11/23 ianuarie 1883.

³³ FR. DAME, *Expositiunea Aman*, în *Românul*, 12 mai 1883.

³⁴ *Națiunea*, 18 decembrie 1883.

³⁵ C. I. STĂNCESCU, *I. Andreescu, Literatură și artă română* 1900, p. 416.

1886 de localul de expoziții al societății artistice Intim Club ³⁶, unde s-au organizat două mari expoziții cu vânzare ³⁷.

Din știrile inserate în ziarele anilor 1884—1886 sala Stavropoleos este amintită în următoarele împrejurări: în septembrie 1884 înscrierile la Școala de belle arte se făceau « în localul expozițiunii din curtea bisericii Stavropoleos » ³⁸; în 1885 expuneau acolo tinerii absolvenți Bănulescu și Bănulescu, împreună cu un sculptor al cărui nume nu-l cunoaștem ³⁹, lucrările pentru bursa de străinătate, iar în 1886, tot pentru un asemenea concurs, Bănulescu și Ioan I. Bălănescu ⁴⁰. Cu aceste prilejuri aflăm și subiectele lucrărilor de străinătate: în 1885 pentru pictură subiectul era *Adam și Eva găsind cadavrul fiului lor Abel* ⁴¹, iar la sculptură *Pigmalion, regele Ciprului, în extaz amoros în fața statuii pe care o sculptase* ⁴²; în 1886 tema era: *Endimion dormind în pădure cu ciinele lângă el* ⁴³.

În august 1888, aflăm că sala era din nou folosită pentru expoziții. Pictorul M. Ștefănescu, « medaliat la expoziții și brevetat în Franța pentru invenții », expunea aici cca 60 de tablouri ⁴⁴. Ultima știre despre sala Stavropoleos o avem din 1890 când adăpostește prima expoziție a Cercului artistic ⁴⁵, societate fondată de președintele ei, sculptorul Ion Georgescu. Printre expozanți figurau alături de I. Georgescu, G. M. Tattarescu, Al. Bănulescu, Kimon Loghi, St. Luchian, C. Artachino, N. Vermont ș.a.

Scurtă vreme de la această expoziție, sala este dăruită pentru a face loc clădirii noului palat al poștelor.

★

Din succintele știri prezentate mai sus luăm cunoștință că:

a) prima sală permanentă de expoziții din București a fost amenajată special în acest scop prin transformarea citorva chilii ale mănăstirii Stavropoleos, de unde îi vine și numele, într-o încăpere spațioasă și corespunzătoare cerințelor de expunere ale timpului (lumină de sus, pereții vopsiți într-o culoare neutră etc.);

b) Stavropoleos a ființat în permanență ca sală de expoziție, cu excepția folosirii ei cîțiva ani de către Școala de belle-arte și în alte scopuri, întreg deceniul al nouălea al veacului trecut, contribuind în foarte mare măsură la strîngerea mai eficace a contactelor dintre artiști și amatori de artă, precum și la confruntarea artiștilor între ei;

c) a existat o vie mișcare artistică bucureșteană între 1880—1890, ceea ce infirmă părerile emise pînă acum de istoricii de artă că mulți ani după Războiul Independenței mișcarea artistică a lîncezit, nemaifiind un mediu prielnic dezvoltării acesteia și explică cum de s-a ajuns la saltul calitativ al creației plastice românești în pragul secolului al XIX-lea;

d) precizează că expozițiile organizate aici au stat în atenția presei, care consemna cu promptitudine vernisajele de la Stavropoleos și în majoritatea cazurilor cronicarii au apreciat și susținut valoarea creației lui Grigorescu și Andreescu, talentul sculptorilor I. Georgescu și Șt. Ionescu-Valbudea.

PETRE OPREA

³⁶ PETRE OPREA, *Două societăți artistice bucureștene de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut: Societatea amicilor bellelor arte și Cercul artistic-literar Intim Club*, în *Studii și cercetări de istoria artei* nr. 1/1958.

³⁷ *Telegraphul*, 11 iunie 1885.

³⁸ *România*, 2 septembrie 1884.

³⁹ St., *Expoziția de la Stavropoleos*, în *Telegraphul*, 11 octombrie 1885.

⁴⁰ *Doina*, 1 noiembrie 1886.

⁴¹ St., *Expoziția de la Stavropoleos*, în *Telegraphul*, 11 octombrie 1885.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Doina*, 1 noiembrie 1886.

⁴⁴ *Telegraphul*, 27 august 1888. De fapt în aprilie 1889 (cf. Carmen Dumitrescu, *Un pictor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Mihail Ștefănescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei, seria arta plastică*, nr. 2 din 1965).

⁴⁵ *Expoziția Cercul artistic în al 40-lea an de activitate artistică. Catalog ilustrat*, 23 februarie—23 martie 1930. Ateneul Român, vezi și Petre Oprea, *Societatea Cercul artistic și rolul ei în mișcarea artistică de la finele secolului trecut*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 1/1959.

PETRU COMARNESCU

Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei, editat de Casa regională a Creației Populare — Suceava, 1962¹).

In toamna anului 1962 a apărut, sub îngrijirea Casei regionale a creației populare — Suceava, volumul *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, de Petru Comarnescu.

Ideea de a oferi marelui public o lucrare de popularizare a uneia din cele mai însemnate contribuții ale poporului român la tezaurul culturii universale — arta moldovenească din veacurile XV — XVI — constituie, fără îndoială, o inițiativă lăudabilă atât a autorului *Îndreptarului* cât și a instituției care l-a editat. Un merit remarcabil al *Îndreptarului* îl constituie prezentarea sa grafică elegantă și foarte îngrijită, cu excepția nereușitei fotografii în culori a bisericii din Voroneț.

În *Precuvîntarea* semnată de regretatul E. Camilar e reliefată cu talent legătura organică a poporului român cu marile sale tradiții, arătându-se, totodată, importanța pe care o are, pentru dezvoltarea culturii noi, socialiste, valorificarea moștenirii artistice a trecutului.

În Introducere și în capitolul I (Cultura și artele în epoca feudală) autorul — bazîndu-se pe cîteva din rezultatele recente ale istoriografiei marxiste — încadrează satisfăcător fenomenul artei moldovenești în istoria economică, politică și socială a epocii respective.

Această prezentare cu caracter general și enunțativ e urmată, însă, atunci cînd autorul intră în fondul problemelor, de o tratare care ridică obiecții atât din punctul de vedere al interpretării fenomenelor, cât și din acel al analizei.

Astfel, în capitolul «Închegarea stilului moldovenesc în arhitectură și rolul lui Ștefan cel Mare», stilul moldovenesc apare ca o creație a unui singur om și nu a unui popor. Deși autorul enunță că stilul

este rodul unui «întreg efort colectiv», el trece, fără înlănțuire logică, la ideea că adevăratul arhitect, adevăratul creator al stilului moldovenesc a fost însuși Ștefan cel Mare. Capitolul despre arhitectură devine astfel, în esența sa, un elogiu nemăsurat al geniului de «arhitect» al voievodului.

Admirînd, pe bună dreptate, unitatea perfectă a stilului moldovenesc dar neavînd încredere în capacitatea creatoare a meșterilor români, P. Comarnescu, nu vede, în afară de Ștefan cel Mare, pe altcineva care să fi realizat această unitate. Autorul consideră că în arhitectura moldovenească se vădește «prezența unui gînd unic și stăruitor, concepția și grija unei împliniri artistice unitare și specifice țării, pe care nu o puteau avea nici meșterii zidari, pietrari și nici ispravnicii care conduceau lucrările» (pag. 88). Făcînd, în acest chip, din artiștii vremii lui Ștefan niște simpli executanți inapți de gîndire sintetică și generalizatoare, autorul spune: «este firesc să tragem concluzia că făuritorul stilului, sau al dezvoltării stilului, «arhitectul» permanent și diriguitor în linii mari, ca și uneori pînă în amănunt, să fie însuși domnul» (p. 89).

Autorul *Îndreptarului* vede în arhitectura moldovenească o vastă încrucișare de influențe străine care «au fost modificate și îmbinate în forme noi datorită felului unitar și autentic de a simți și a gîndi, de a concepe și a «vedea». «Al cui»? se întreabă autorul. «Desigur că și al meșterilor veniți din depărtări sau locali, dar mai ales al cuiva care a îndrumat atîtea experiențe, cunoștințe și propuneri alegînd ceea ce socotea mai potrivit...» Acesta nu putea fi decît Ștefan cel Mare. «Căci — apreciază P. Comarnescu — în timpul domniei sale nu se cunoaște nici o figură mai luminoasă și care să-și fi întins activitatea pe o durată așa de lungă și în domenii atât de variate». (p. 89—90).

În concluzie, se spune: «Socotim că numai lui Ștefan cel Mare i se pot atribui înseși directivele concrete și directe, urmate fără șovăire și cu o pricepere neobișnuită, și care au dus la închegarea noului stil» (p. 90). Lui Ștefan cel Mare «i se

¹ Această recenzie a fost înaintată spre publicare în decembrie 1963. Ea apare cu întîrziere din motive independente de voința autorului.

datorește în măsură hotărâtoare marea operă aci înfățișată ». (p. 111).

Din toate paginile dedicate rolului lui Ștefan cel Mare în constituirea stilului arhitectonic moldovenesc, răzbate aceeași veche neîncredere, specifică multor istorici din trecut, în capacitatea de gândire creatoare a meșterilor ieșiți din popor și, ca un corolar al acestei neîncrederi, nevoia de a explica fenomenele majore ale istoriei prin intervenția unei personalități excepționale, a unui « erou ».

Este însă locul să subliniem că unitatea de concepție și sinteza care-l surprinde pe autorul *Îndreptarului* în stilul arhitectonic moldovenesc, nu s-au creat prin « directivele » unui om, fie el și Ștefan cel Mare, ci sînt rezultatul unui îndelungat proces istoric. În acest proces, vasta acumulare de *experiență colectivă a generațiilor succesive de constructori* a dus, de la întemeierea statului moldovenesc și pînă în vremea lui Ștefan cel Mare, la *crystalizarea și generalizarea* unui concept arhitectonic unitar, caracteristic viziunii estetice a poporului din care ieșiseră acei constructori. Și astfel s-a născut școala moldovenească de arhitectură, prima școală națională a poporului român. Națională, pentru că monumentele create de ea sînt *reprezentative*, prin trăsăturile lor fundamentale — simțul măsurii și al proporțiilor, suplețea formelor, simplitatea de concepție a ansamblului — modului de a concepe frumosul al poporului român, popor care în aceste monumente se recunoaște pe sine.

Cît despre Ștefan cel Mare, meritul său eminent a constat nu în a se substitui el însuși « arhitectului » de geniu și făuritor de stil, ci în faptul că a sprijinit, din dragoste pentru țara sa și pentru frumos, geniul creator al meșterilor autohtoni, asigurîndu-le, prin inițierea unei activități constructive unice în trecutul românesc, largi posibilități de afirmare și dezvoltare a talentelor lor.

Aceeași înțelegere greșită a rolului personalității în istorie, care domină capitolul privitor la arhitectura moldovenească, se manifestă și atunci cînd autorul *Îndreptarului* afirmă că sistemul iconografico-decorativ bizantin — realizat în linii mari în secolul al IX-lea și rămas apoi tradițional în pictura țărilor ortodoxe — ar fi fost « impus » de împăratul Vasile I (877—886) ca « un nou mod de decorare » al bisericilor (pag. 146). În realitate, este vorba, ca și în cazul arhitecturii moldovenești, nu de intervenția din afară a unei personalități excepționale, ci de un *îndelungat* proces de maturizare a concepției decorativ-iconografice a meșterilor bizantini, concepție care a ajuns să se cristalizeze, în trăsăturile sale de bază, în veacul al IX-lea, sub domnia lui Vasile I².

De asemenea, pornind de la legenda unui conflict între voievodul Ștefan Tomșa (1611—1615), ctitorul mănăstirii Solca, și Anastasie Crimca, ctitorul impunătoarei biserici a mănăstirii Dragomirna, P. Comarnescu se întreabă dacă nu cumva « din același orgoliu și aceeași invidie » care l-au făcut pe voievod să-l lovească cu buzduganul pe vestitul mitropolit, îi va fi « urgisit » și pe zugravii Drago-

mirnei, dînd astfel « lovitura de grație școlii de zugravi de la Suceava », școală cu mari tradiții. (p. 307).

Celui care are convingerea că școala moldovenească de arhitectură s-a încheiat prin « directivele » lui Ștefan cel Mare este firesc să i se pară că școala moldovenească de pictură a dispărut prin lovitura de buzdugan a lui Ștefan Tomșa, exact așa cum dispare lumea feerică din Furtuna lui Shakespeare prin semnul baghetei magice a lui Prospero. În realitate, însă, marea școală moldovenească de pictură a veacurilor XV—XVI s-a stins nu din voința unui om, fie el și cap încoronat, ci, pe de o parte, din cauza declinului economic și politic al țării, intrate din ce în ce mai adînc sub dominația otomană, și pe de altă parte, din cauză că estetica medievală, perfect corespunzătoare modului de a gândi și a vedea al oamenilor din vremea lui Ștefan și Rareș, începuse a nu mai satisface aspirațiile unei societăți care, cu toate piedicile jugului străin, înainta, în veacul al XVII-lea, spre un nou orizont de viață, spre o nouă orînduire socială.

Într-o vreme în care începuse să se accentueze și în țara noastră procesul de destrămare a orînduirii feudale, într-o vreme în care arta majoră a epocii — arta cronicarilor — izvorăște, prin ce are ea mai bun, din observarea directă a realității, devenită sursă conștientă a creației artistice și indicînd prin aceasta o tendință inexorabilă spre antropocentrismul lumii moderne, estetica medievală, bazată pe spiritualism și simbolism teocentric, își trăise traiul și începea să rămînă în urma istoriei. În numele acestei estetici nu vor mai fi posibile — după cum și arată studiul picturii moldovenești de pe la mijlocul veacului al XVII-lea înainte — decît rutina și șablonul, căci noul fond de viață care se dezvoltă, refuza să intre în vechile tipare, cerînd noi forme de expresie.

Acestea sînt condițiile obiective care au determinat declinul artei medievale moldovenești. Ținînd seama de aceste condiții se poate înțelege de ce un concept estetic care dăduse la vremea sa capodopere de valoare universală se fărîmă la un moment dat și dispare de pe firmamentul spiritual al unui popor.

Cu lipsa de încredere pe care o manifestă în gîndirea creatoare a constructorilor autohtoni, nu este de mirare că, atunci cînd trece la studiul picturii moldovenești, P. Comarnescu vede în trăsăturile cele mai remarcabile, în calitățile cele mai reprezentative ale acestei arte, rezultatul a tot felul de influențe străine.

Tocmai această preconcepție l-a și făcut pe autorul « *Îndreptarului* » să adopte, drept *criteriu de bază* în aprecierea estetică a picturii moldovenești, faimoasa teorie a lui G. Millet asupra școlilor macedoneană și cretană, teorie pe care P. Comarnescu, socotind-o « deosebit de importantă » o expune pe cîteva pagini (154 și urm.) aplicînd-o apoi sistematic în restul lucrării.

Potrivit acestei teorii, trăsăturile stilistice așa-zis specifice celor două școli s-ar fi extins, prin influ-

² Pentru geneza sistemului iconografico-decorativ din vremea lui Vasile I, vezi explicațiile date de V. N. Lazarev

în *История византийской живописи*, I, Moscova, 1947, p. 77—78.

ență, asupra întregii picturi a țărilor ortodoxe, din Balcani și pînă în nordul Rusiei, făcînd ca toate țărilor ortodoxe să treacă, din punctul de vedere al evoluției artistice, printr-o fază « macedoneană » și printr-o fază « cretană ». De aceea a și constituit această teorie, cu categoriile ei metafizice, piedica principală, timp de decenii, în calea urmării emancipării și dezvoltării școlilor naționale de tradiție bizantină.

Teoria lui G. Millet a fost însă infirmată de bizantinistul de reputație mondială V. N. Lazarev, cu argumente definitive, în lucrările « Istoria picturii bizantine », Moscova, 1947, vol. I, pag. 210—213 (în limba rusă) și « În legătură cu problema « manierei grecești » și a școlilor de pictură italo-greacă și italo-cretană » (în limba rusă), în Ежегодник Института истории искусств, Moscova, 1952, pag. 153—200. Această punere la punct — devenită un fapt cîștigat al bizantinisticii marxiste — constituie o contribuție fundamentală la cunoașterea formării și dezvoltării școlilor naționale de pictură de tradiție bizantină.

Neavînd cunoștință de această realizare hotărîtoare, P. Comarnescu a aplicat — așa cum am arătat mai sus — la studiul picturii moldovenești, teoria formală a influențelor « macedonene » și « cretane ». Astfel, pînă și la Voroneț — admirat superlativ de autor, care-i acordă un număr de pagini disproportionat de mare (42 !) în raport cu restul monumentelor — autorul vede în cele mai remarcabile calități ale picturii, doar reflexe ale numitelor școli: « prin nota de gravitate, dramatism și oarecare vigoare el (pictorul) se înrudește în mai mare măsură cu artiștii școlii macedonene decît cu aceia ai școlii cretane, folosiți și ei în unele interpretări ale Patimilor, unde apar și înrîuriri apusene » (pag. 175). Comentînd, la pag. 186, remarcabila figură a sfîntului Teodor Tiron, P. Comarnescu spune: « Aici întîlnim un dramatism — discret, dar de aceea mai emoționant — caracteristic școlii macedonene ». La pag. 185, vorbind despre « Plîngerea lui Isus », spune: « Imaginea de la Voroneț și cea asemănătoare cu ea de la Humor, sînt conforme cu amănuntele mai vii folosite de școala macedoneană în sec. al XV-lea ». La Sf. Gheorghe — Suceava « Patimile se desfășoară ca o friză neîntreruptă, amintind procedeul școlii macedonene » (pag. 240). Zugravul de aici « păstrînd în mai mare măsură tradiția școlii macedonene... aduce un plus de mișcare și uneori de vioiciune... » (pag. 241). La Sucevița, chipul lui Isus zugrăvit în calota turlei naosului « cîștigă prin blîndețea și bunătatea lui, aici putîndu-se vorbi de nota cretană » (pag. 175).

În general, autorul *Îndreptarului* consideră că influențele străine (Constantinopol, Mîstra, Salonic, Serbia, Bulgaria, Rusia etc.), « explică drumul pe care l-a continuat ea (arta moldovenească) în sensul apropierei de viață și de natură » (pag. 149). Este însă un adevăr îndeobște cunoscut în gîndirea materialist-dialectică a istoriei că în artă « apropierea de viață și de natură » nu a fost și nu poate fi rezultatul unor influențe din afară ci, întotdeauna, rodul dez-

voltării lăuntrice, organice, a societății respective.

E semnificativ, de asemenea, și faptul că acolo unde autorul găsește calități pe care nu le poate încadra în școlile menționate, el recurge la înrîuriri occidentale. Comentînd « Așezarea în mormînt » de la Bălinești, el spune: « Mantiile și hlamidele sînt aici... cu mai multe falduri și mai ușoare, sugerînd structura corpurilor și aducînd o notă de veridic. Acestea sînt influențe occidentale, ca și tratarea mai corectă a decorului de stînci și clădiri » (pag. 234).

Această înclinare spre tot ce vine din afară l-a făcut pe P. Comarnescu să adopte, fără să mai verifice dacă sînt întemeiate sau nu, afirmații mai vechi, privitoare la activitatea zugravilor străini în Moldova. Așa, de pildă, la pag. 160—161, afirmația — des repetată în trecut, dar de nimeni demonstrată — despre faimoșii « zugravi venețieni » care ar fi lucrat în Moldova în primii ani ai veacului al XVI-lea. Acești zugravi ar fi făcut parte din echipa de meșteri italieni care, trecînd prin Moldova spre Moscova, a fost reținută cîțva timp de Ștefan cel Mare. În realitate, printre meșterii ceruți de Ivan al III-lea din Italia se numărau tunari, giuvaergii și arhitecți, dar *nici un zugrav*³.

Teza inexactă a participării zugravilor venețieni la activitatea artistică din Moldova lui Ștefan cel Mare a deschis de multă vreme porțile la tot felul de afirmații gratuite — și care complică inutil lucrurile — asupra « influențelor italiene » în pictura moldovenească. Iar « Îndreptarul » lui P. Comarnescu nu face decît să lărgască și mai mult sfera de difuzare a acestor afirmații care, ca multe din afirmațiile des repetate, devin axiome pe care puținii le mai controlează.

A lua poziție împotriva tezei formale a influențelor, promovată de vechea istoriografie și reluată de P. Comarnescu în *Îndreptarul* său, nu înseamnă deloc a afirma că în arta medievală moldovenească nu există influențe, că această artă s-a dezvoltat fără legături cu lumea din afară. Nu poate fi vorba a nega, de exemplu, rolul considerabil pe care meșterii străini (sud-slavi și greci) l-au jucat în *perioada de naștere și formare a școlii moldovenești* de pictură (a doua jumătate a veacului al XIV-lea — începutul veacului al XV-lea), căci tocmai acești meșteri au transmis ucenicilor lor români venerabila moștenire artistică a Bizanțului, a lumii balcanice. « Cărțile din cărți se-nvață » și cum au luat, de pildă, românii de la sîrbi, au luat sîrbii de la bizantini, bizantinii de la iranieni, iranienii de la asirieni și așa mai departe, pînă ajungem la Sumer și Akad.

Ceea ce este însă profund eronat, este a crede că foștii ucenici nu au ajuns și ei, la rîndul lor, maeștri desăvîrșiți, capabili să stăpînească, în toate subtilitățile, mijloacele de expresie ale meșteșugului lor și să exprime cu aceste mijloace, fără a mai apela la ajutoare din afară, un nou conținut de idei și sentimente, geniul și viziunea artistică specifică a poporului lor.

³ Vezi K. V. BAZILEVICI, *Politica externă a statului centralizat rus în a doua jumătate a veacului al XV-lea*, (tradu-

cere din limba rusă), București, 1955, p. 391—392.

O altă obiecție de ordin principal stârnește însuși titlul lucrării: *Îndreptar al monumentelor... din nordul Moldovei*. Această localizare geografică nu ar constitui în sine o greșeală, dacă autorul s-ar fi limitat numai la o descriere, la un ghid al monumentelor din acea parte de țară. Dar autorul, descriind monumentele respective face, totodată, și ample considerații asupra caracteristicilor evoluției artei moldovenești în general. Or, este limpede că o generalizare teoretică nu se poate face decât luând în considerare monumentele de pe întreg cuprinsul Moldovei. Arta moldovenească nu poate fi ruptă în mod artificial în « nord » și « sud ». Ea reprezintă un fenomen unitar, rezultat al energiei creatoare a întregului popor al Moldovei și nu numai al populației din nord. Mai mult: unele importante inovații — care vor deveni, prin consecvența lor adoptare ulterioară, caracteristice pentru evoluția arhitecturii sau picturii medievale moldovenești — au apărute pentru prima oară, la monumente din sud (de ex. Borzești pentru arhitectură, sau Dobrovăț pentru pictură).

În această lumină a unității artei moldovenești, este evident o eroare atunci când autorul, enumerând diferitele țări în care a înflorit arta creștină de Răsărit, vorbește despre « Moldova de nord » în loc să spună Moldova.

De altminteri, titlul lucrării lui P. Comarnescu nu reprezintă altceva decât o reluare a titlului cunoscutei lucrări a lui P. Henry: *Les églises de la Moldavie du Nord*. Or, această localizare, care se repetă sistematic în toată lucrarea, dă cititorilor neavizați o falsă idee asupra evoluției și unității organice a artei medievale moldovenești. (Faptul că cele mai multe monumente se găsesc în nord nu poate fi un criteriu; el se datorește împrejurării că acolo se afla capitala țării).

★

În afară de greșeli de concepție — dintre care am menționat mai sus câteva — *Îndreptarul* conține numeroase lipsuri, confuzii și inexactități. Vom da, în cele ce urmează, câteva exemple.

Așa de pildă, din punctul de vedere al informației bibliografice. Încercând să dea o prezentare istorică de ansamblu a esteticii bizantine, P. Comarnescu citează un număr de cărți mai vechi, dar nu cunoaște cea mai importantă lucrare scrisă pînă azi asupra picturii bizantine și care a însemnat o cotitură în studierea acestei arte: *Istoria picturii bizantine* de V. N. Lazarev, despre care a fost vorba mai sus. De asemenea, în problema influențelor bizantine asupra artei italiene, autorul citează cartea superficială și compilativă a lui G. Francastel: *Du Byzantin à la Renaissance*, Paris, 1955, dar nu citează studiile esențiale ale aceluiași V. N. Lazarev, publicate, între cele două războaie mondiale, în revistele *Burlington Magazine* și *Art Studies*. El nu cunoaște nici recenta lucrare de mari proporții a lui V. N. Lazarev *Originea Renașterii italiene* (limba rusă), Moscova, 1956, în care

⁴ M. V. ALPATOV, *Rapport sur un voyage à Constantinople (suite)*, în *Revue des Études grecques*, XXXIX, iulie-septembrie 1926, p. 315—316; V. N. LAZAREV, *op. cit.*, I, Moscova, 1947, p. 216.

autorul își sintetizează concluziile sale în problema Bizanț-Italia.

În altă ordine de idei, la pag. 155, vorbind despre originile artei bizantine, P. Comarnescu enumeră în mod greșit printre elementele de origine elenistică, *hieratismul* care, după cum bine se știe, constituie — în contrast cu principiile estetice ale lumii elenistice — o moștenire a artei imperiale a orientului (arta ahemenidă, arta sasanidă etc.).

La pag. 148 se afirmă: « După căderea imperiului bizantin, emanciparea de arta Bizanțului s-a săvîrșit într-un grad și mai mare în Rusia, Bulgaria și apoi la noi ». Este însă locul să amintim că apogeul artei medievale sirbe și bulgare se plasează în *veacurile XIII—XIV*, căderea imperiului bizantin găsind aceste arte în plin proces de decadență; că arta medievală rusă a atins apogeul emancipării sale în vremea lui Andrei Rubliov și că Andrei Rubliov a murit cu câteva decenii înainte de căderea imperiului bizantin; că apogeul artei moldovenești a avut loc în vremea lui Ștefan și Rareș, adică după căderea Bizanțului, nu ca urmare a acestui eveniment, ci datorită faptului că tocmai acum ajunge la o treaptă superioară de dezvoltare economică, politică și culturală, însuși statul medieval moldovenesc. Judecînd, de altminteri, lucrurile prin prisma materialismului dialectic, devine limpede faptul că emanciparea școlilor naționale se explică prin dezvoltarea forțelor interne din fiecare țară, și nu prin stingerea cutărui sau cutărui focar de iradiație din afară.

La pag. 278, P. Comarnescu constată că într-o scenă de pe fațada de vest de la Arbure apar, în jurul unei mese, câteva personaje «... cu spatele la privitor, văzîndu-li-se chipurile din profil». Considerînd că este vorba de o inovație de ordin estetic a zugravului de la Arbure, P. Comarnescu afirmă: « Niciodată în Moldova secolelor XV—XVI partea dinspre privitor a meselor din variatele compoziții ale Cinei cea de taină nu erau ocupate de personaje... » P. Comarnescu se înșeală: o cercetare sumară arată că la Sf. Nicolae — Dorohoi (1522—1525), Probota (1532), Sf. Dumitru — Suceava (1536—1538) și Părhăuți (1539—1540) — deci înainte de Arbure (1541) — Cîna cea de taină se caracterizează tocmai prin aceea că personajele stau de jur împrejurul mesei, cele din prim plan fiind văzute din spate.

Acest procedeu — considerat cîndva ca o inovație a Renașterii — se întîlnește în pictura bizantină încă din veacul al VII-lea (vestitul rotulus al lui Iosua ⁴), și nu abia în veacul al XIII-lea, la Sopoćiani (cum afirmă P. Comarnescu după I. D. Ștefănescu), dovedindu-și astfel originile sale din arta elenistică. El a fost *reluat* în veacurile XIII—XIV, adică într-o epocă de reactualizare, de « renaștere » a tradițiilor artei antice. Exemple caracteristice se întîlnesc, printre altele, în vestitele mozaicuri de la Kahrie Giami, de la începutul veacului al XIV-lea.

La pag. 121, se afirmă că patriarhia sirbească din Peć a fost « întemeiată în 1547 » ⁵ cînd, în realitate,

⁵ Pentru această informație greșită autorul « Îndreptarului » trimite la studiul în manuscris al lui V. Drăguț « Picturi murale exterioare în Transilvania feudală » (apărut între timp în S.C.I.A. nr. 1/1965). În studiul său

ea a fost întemeiată cu două sute de ani în urmă, de țarul Ștefan Dușan. Desființată în 1375, ea a fost reînființată în 1547.

La pag. 242, se afirmă că în pridvorul bisericii Sf. Gheorghe — Suceava (fosta mitropolie) « apare la loc de cinste, pe zidul apusean, legenda sfântului Ioan cel Nou ». În realitate, nici la « locul de cinste » indicat de autor și nici în altă parte a pridvorului nu apare nici o legendă a lui Ioan cel Nou.

Vorbind despre portretele tabloului votiv din naosul aceleiași biserici, autorul « Îndreptarului » spune (p. 241): « Portretul lui Bogdan (Bogdan cel Orb — S.U.) vine în fața tronului pe care șade Maria cu pruncul în brațe, înfățișată în mare ». La locul indicat nu se află însă nici un tron, ci golul vastei arcade tăiate cândva (în sec. XVIII) în peretele de vest al naosului în vederea lărgirii intrării și luminării mai puternice a acestei încăperi. Scena cu Maria pe tron la care se referă autorul se găsește în cu totul altă parte, pe pilastrul de sud-vest al naosului, și nu are nici o legătură cu portretele ctitorilor.

Tot la Sf. Gheorghe — Suceava, se spune (p. 241) că în naos se vede « Chipul întreg al lui Ștefăniță... deasupra stranelor, chiar lângă pictura cu aducerea moaștelor ». O inscripție în partea de sus a portretului arată însă clar că personajul reprezentat nu e Ștefăniță ci Ștefan cel Mare: „**СТЕФАН КОЕВОДА СТАРАГО**“ (Ștefan voievod cel Bătrîn).

La pag. 249, se afirmă că lângă ușa de intrare în biserică de la Probota s-ar afla, alături de portretul lui Grigorie Roșca, « figura foarte nedeslușită a altui personaj, probabil Daniil Sihastrul ». Alături de portretul lui Grigorie Roșca nu se află însă nici o « figură » ci doar scena a 24-a din Imnul Acatist.

La pag. 302, se spune că la Dragomirna « naosul are în conca sudică din nou Înălțarea, mai complex compus ». De fapt, în conca de sud nu figurează Înălțarea ci o vastă *Glorificare a Fecioarei*.

La pag. 320, se afirmă că « pe cale documentară se știe de pictarea bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți în a doua jumătate a secolului al XVI-lea », autorul trimițând pentru această « informație », la I. D. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, pag. 170. În realitate, nu există nici o mărturie documentară de acest fel, fiind vorba doar de o simplă părere a lui I. D. Ștefănescu.

La pag. 256—257 precum și la pag. 272 autorul afirmă că în reprezentările *Imnului Acatist* de la Homor și, respectiv, Moldovița, apare într-o scenă, « unul din împărații care au restabilit cultul icoanelor » (sec. IX). De fapt, este vorba de Heraclius, împărat al Bizanțului în vremea asediului persan al Constantinopolului, adică într-o epocă anterioară cu 200 de ani restabilirii cultului icoanelor.

V. Drăguț amintește însă în termeni foarte clari — și cu trimiteri la bibliografia respectivă — faptul, îndeobște cunoscut de istorici, că patriarhia din Peć a fost înființată în 1346 și reînființată în 1547.

⁶ Trebuie să arătăm că această teză a lui G. Balș va continua să ocupe un loc meritoriu în istoriografia artei medievale românești. Căci în vreme ce toate celelalte teze emise în trecut (J. Strzygowski, H. Glück, I. D. Ștefănescu, P. Henry, A. Grabar, P. Schweinfurt, D. Talbot Rice etc.) sînt

Se găsesc în cuprinsul lucrării și cuvinte stîlcite, care arată că autorul le-a luat din diverse cărți, fără să le adîncească înțelesul. Astfel, la pag. 149 — « hesicliști » în loc de *isihăști* adepți ai *isihasmului* (de la *isihia* = liniște), curent mistic bine cunoscut, care a dominat gîndirea și arta bizantină în a doua jumătate a veacului al XIV-lea.

★

Recenzia de față nu ar fi completă dacă nu am lua act și de modul în care P. Comarnescu utilizează importante teze ale unor cercetători anteriori. Fiind prezentate fără trimiteri la autorii respectivi, aceste teze apar cititorului nespecialist (vezi de pildă recenzia lui G. Muntean din *Contemporanul*, 29/III, 1963), drept contribuții personale ale autorului *Îndreptarului*.

Astfel, una din tezele asupra cărora P. Comarnescu ține să atragă în mod deosebit atenția cititorului — anume aceea că pictura exterioară moldovenească s-a născut nu din influențe din afară ci din inițiativa bisericii moldovenești în scopul educării religioase a maselor — e prezentată ca o noutate, ca o idee proprie a autorului *Îndreptarului*. Deși, în ce ne privește, considerăm că pictura exterioară din Moldova a apărut nu din inițiativa bisericii ci a domniei (Petru Rareș), și anume ca o rugăciune de război, menită să însușească masele în lupta pentru apărarea independenței, socotim necesar să precizăm că *teza originii bisericești locale*, a fost formulată pentru prima oară, și în termeni foarte clari, încă acum cîteva decenii, de G. Balș în lucrarea: *Bisericele și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 7—10, lucrare bine cunoscută lui P. Comarnescu, care o și citează cu diverse alte prilejuri.

Iată ce spunea G. Balș în 1928: « E o nouă pagină de iconografie, destinată a aduce mereu aminte călugărilor mănăstirii și credincioșilor cele ce pînă acum nu se puteau vedea decît în biserică ». . . « Fără îndoială că *dorința de educație religioasă este ceea ce a determinat această schimbare de principii* (sublinierea noastră). Putem de aici conchide că înriurirea directă, în această privință, a venit din partea bisericii și n-ar fi de mirat să se fi luat pentru aceasta, o hotărîre de principiu cu un caracter general ». . . « Această împodobire prin zugrăveala exterioară a bisericilor pare deci a fi o creațiune moldovenească » (p. 9).⁶

Și iată ce spune în *Îndreptarul* său P. Comarnescu: « Este mult mai logic a atribui însăși bisericii moldovenești această idee de a face din pereții exteriori ai lăcașurilor un fel de biblie ilustrată pe înțelesul celor mulți » (p. 122), « ...prin imaginile pictate se

formale, ele susținînd originea externă, prin influențe (Serbia, Bulgaria, Italia-Tirol, Trapezunt etc.) a picturii exterioare moldovenești, teza emisă de G. Balș a fost singura care a încercat să dea fenomenului o explicație organică, văzînd în pictura exterioară rezultatul unor *necesități interne* (de ordin religios, după părerea sa) ale societății moldovenești. Cu atît mai mult ar fi fost, așadar, de datoria lui P. Comarnescu să citeze pe autorul acestei teze.

face un prim pas spre o mai directă educare religioasă a maselor » ... Pentru mulțimile acestea... s-au zugrăvit imaginile colorate de pe pereți tocmai pentru ca oamenii umili să aibă sub ochi învățăturile bibliei » (p. 124).

Dacă în ce privește *originea* picturii exterioare moldovenești, cercetătorii citați în nota de mai sus s-au deosebit, după cum am spus, de G. Balș, ei explicând fenomenul nu prin cauze interne ci prin influențe din afară, în ce privește conținutul de idei, *semnificația*, toți cercetătorii de pînă acum au dat picturii exterioare o interpretare *teologică*: ea trebuia să constituie un instrument de educație religioasă a maselor. Această interpretare a fost adoptată, după cum s-a putut vedea din citatele de mai sus, și de P. Comarnescu.

Totodată însă, P. Comarnescu subliniază în *Îndreptarul* său că în pictura exterioară moldovenească există, în afara tematicii religioase, un « subiect deosebit de mobilizator » care reflectă preocupările de actualitate politică a oamenilor din vremea lui Rareș: vestita temă a *Asediului Constantinopolului*. După ce arată că O. Tafrali și V. Grecu au interpretat prezența turcilor asediați drept o dovadă că scena *Asediului* ar prezenta căderea Constantinopolului în 1453⁷ — interpretare pe care o adoptă și el fără rezerve — P. Comarnescu afirmă, printre altele, că această scenă exprimă « năzuința spre independență față de turci, spre scăparea de jugul otoman » (p. 258).

Faptul că această interpretare politică a temei *Asediului* e prezentată fără nici o trimitere la alți autori, îl lasă pe cititorul nespecialist cu convingerea că ar fi vorba, ca și în cazul interpretării originii bisericilor locale a picturii exterioare, de o idee nouă, o contribuție personală a autorului *Îndreptarului*. În realitate însă, cel care are meritul de a fi sesizat, primul, semnificația politică a *Asediului Constantinopolului* este P. Henry. Constatînd că imaginea *Asediului* apare pe fațadele bisericilor moldovenești « sous le règne d'un prince (Petru Rareș. n.n.) décidé à affronter courageusement les aléas et les périls de la guerre turque... » P. Henry vede în această imagine « la matérialisation, pour ainsi dire, des prières et des supplications que le prince y fit chanter au moment de tirer l'épée »⁸.

Trebuie să observăm, în același timp, că, deși a intuit că *Asediul Constantinopolului* este o temă cu rosturi politice, P. Henry nu a înțeles totuși adevăratul mobil al prezenței turcilor în această temă, rămînînd, de aceea, la concluzia lui V. Grecu, și anume că ar fi vorba de căderea Constantinopolului în 1453. Dîndu-și seama, însă, că ar fi absurd

să creadă că zugravii lui Rareș nu au găsit alt mijloc mai bun de a însușește masele împotriva turcilor decît să le pună sub ochi imaginea descurajantă și fatalistă a celui mai mare dezastru creștin, P. Henry a căutat să iasă din impas dînd vina pe zugravi. Aceștia — spune P. Henry⁹ — au avut de fapt intenția să prezinte asediul persan din anul 626, respins victorios de bizantini, și numai din « eroare », din « confuzie » i-au înlocuit pe perși cu turcii.

Urmărind modul de a raționa al lui P. Henry dar neadîncindu-i substratul, P. Comarnescu a luat de la cercetătorul francez ideea semnificației politice a *Asediului*, dar i s-a părut, totodată, că ar putea aduce acestei idei o « corectare ». Zugravii moldoveni nu ar fi făcut o confuzie — afirmă autorul *Îndreptarului* — zugrăvind căderea din 1453. Dimpotrivă, ei « ... au preferat, ... pentru a ține trează împotrivirea față de turci, să evoce o înfrîngere în loc de o biruință ». (p. 258)

Prin această « corectare » P. Comarnescu a ajuns, după cum se vede, exact în nonsensul pe care s-a străduit să-l ocolească cu orice preț — chiar acuzîndu-i pe zugravi de confuzie — P. Henry. Din păcate, însă, acest nonsens e difuzat astăzi în masele largi de cititori ai *Îndreptarului* ca o explicație « nouă », a celei mai combative teme din pictura medievală românească: *Asediul Constantinopolului*¹⁰.

Continuînd linia de interpretare a înaintașilor săi și atribuind, după cum am văzut, picturii exterioare moldovenești în *ansamblul ei*, un conținut și o finalitate teologică (educarea religioasă a maselor), P. Comarnescu adaugă, totuși, pe alocuri, o idee nouă (în neașteptat contrast cu fidelitatea cu care autorul a urmat vechea linie de interpretare): ideea că pictura exterioară trebuie pusă în legătură cu politica domniei, cu lupta ei « pentru centralizarea puterii de stat », pentru apărarea independenței. Astfel, autorul afirmă că picturile exterioare « au în mod vădit un amplu scop educativ și propagandistic » (pag. 122) și că « întregul program educativ al frescelor exterioare, ... susținut de Rareș care a căutat să scape țara de turci, explică ... rolul mobilizator al monumentelor de care ne ocupăm » (p. 259).

A pune nu o temă sau alta, ci întreaga pictură exterioară moldovenească în legătură cu politica domniei, a considera că ea constituia un mijloc de *educare a maselor în vederea sprijinirii acestei politici* este, într-adevăr, o idee nouă, neîntîlnită în vechea istoriografie. În recenzia amintită, făcută *Îndreptarului* lui P. Comarnescu, G. Muntean salută cu entuziasm această idee. Faptul însă că P. Comarnescu a « lansat-o » fără trimiteri la

⁷ Această aserțiune a autorului *Îndreptarului* nu e corectă decît în ce-l privește pe V. Grecu, căci O. Tafrali susține, dimpotrivă, că scena *Asediului* reprezintă asediul persan din anul 626 și că înlocuirea perșilor cu turcii constituie doar un anacronism.

⁸ P. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 241.

⁹ *Ibidem*, p. 239.

¹⁰ Am explicat pe larg (*Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în S.C.I.A., nr.

1/1963, p. 70—73), rostul prezenței turcilor în scena *Asediului Constantinopolului*. Repetăm aici, pe scurt, această explicație. Scena *Asediului* reprezintă nu căderea Constantinopolului sub turci, în 1453, ci asediul persan din 626, respins victorios de apărătorii capitalei bizantine. Iar faptul că zugravii moldoveni i-au înlocuit pe perși cu turcii, are următoarea semnificație — tipică, prin simbolismul ei, gîndirii medievale — : așa să pățească turcii, dacă vor îndrăzni să atace Moldova, cum au pățit odinioară perșii cînd au atacat Constantinopolul.

autorul ei, l-a făcut pe recenzent să nu știe că, în realitate, noua idee a fost formulată cu doi ani înaintea apariției *Îndreptarului*, de către Sorin Ulea, în studiul: *Un cititor uitat al mănăstirii Sucevița: Teodosie Barbovski, mitropolit al Moldovei*, apărut în Nr. 2/1959 al revistei « *Studii și cercetări de istoria artei* », p. 245¹¹.

Concluzii. Dacă autorul s-ar fi limitat la un text de popularizare a monumentelor ce formează obiectul *Îndreptarului*, cu o prezentare generală, simplă și echilibrată, urmată de descrieri, caracterizări și comentarii succinte, bazate, la fiecare monument, pe câteva date esențiale, *Îndreptarul* său ar fi fost exact ce trebuia: un ghid de inițiere a marelui public asupra artei medievale moldovenești. Cititorul sau vizitatorul « obișnuit » — căruia i se adresează, după propria-i mărturie, P. Comarnescu — ar fi cuprins dintr-o privire, în liniile sale mari, acest fenomen, rămânând și despre fiecare monument în parte cu câteva noțiuni clare și precise.

Faptul însă că autorul s-a extins în tot felul de probleme stufoase, controversate și demonstrații care nu-și au locul într-un ghid, și care cer, de altfel, o îndelungă și adâncită specializare în domeniul artei medievale, a făcut ca *Îndreptarul* să-și piardă caracterul de popularizare (luând aspectul unui tratat plin de note și trimiteri) și să se încarce, inevitabil, cu un număr considerabil de greșeli și lipsuri, atât de interpretare cât și de analiză a faptelor. Iată de ce *Îndreptarul* lui P. Comarnescu difuzează în masele de cititori, dornici să se informeze, o orientare nejustă și confuză, atât asupra problemelor artei medievale moldovenești cât și asupra modului în care trebuie abordate și tratate aceste probleme din punctul de vedere al materialismului dialectic și istoric. Iar prezentarea grafică atrăgătoare precum și aparența marxistă a lucrării, câștigând încrederea cititorilor nespecialiști, nu fac decât să contribuie la adâncirea acestui rezultat negativ.

Lucrările de popularizare joacă un rol considerabil în cultivarea maselor, în formarea culturii generale a omului modern. De aici și importanța excepțională care se acordă în țările socialiste acestui gen de lucrări. Tot de aici însă și răspunderea deosebită ce apasă pe umerii celor care au sarcina de a le edita sau difuza.

SORIN ULEA

GERVASE MATEW

Byzantine aesthetics,

John Murray, London, 1963, XIV + 189 p. + 25 fig.

Bogată în capodopere, diversă prin manifestări în toate ramurile, sortită a lăsa o moștenire impresionantă în concepția despre frumos a multor popoare din Europa medievală și modernă, arta bizantină constituie, cum prea bine se știe,

¹¹ Ca și în cazul lucrărilor celorlalți înaintași (Balș, Henry), P. Comarnescu nu citează însă acest studiu decât pentru cutare informație concretă, în speță identificarea portretului lui Teodosie Barbovski de la Sucevița (*Îndreptar*, p. 321).

Este de subliniat, de altfel, că dacă în *Îndreptar*, adică după apariția studiului lui Sorin Ulea citat mai sus,

unul dintre capitolele fundamentale ale oricărei istorii generale a artei. Faptul este cu atât mai firesc cu cât puține sînt fenomenele de cultură a căror evoluție în timp și în spațiu să fi fost atât de complexă, reușind, prin modalități estetice identice sau înrudite, să unească între ele perioade și regiuni îndepărtate, antichitatea elenistică cu evul mediu timpuriu, Rusia și Balcanii cu nordul Africii, Sicilia și sudul Italiei cu Asia Mică.

Cu atât mai interesantă va fi deci, de fiecare dată, încercarea de a identifica pe parcursul istoriei bizantine acele elemente care lasă să se întrevadă ceva din legitatea dezvoltării artei sale, a raporturilor estetice între oamenii acelor vremi și ai acelor locuri și realitatea, așa cum aceștia o concepeau și reflectau. Cu alte cuvinte, a surprinde în desfășurarea istorică a artei marelui imperiu elementele unei estetici specifice, estetica bizantină.

În cadrul Bizanțului dificultatea definirii unei estetici crește cu atât mai mult cu cât întreaga activitate artistică, literară, filozofică a fost supusă în cursul unui mileniu, cu diferite intensități, influenței, iar uneori chiar controlului, bisericii și autorității de stat ale cărei tendințe cezaropapiste, pentru anumite perioade ale istoriei bizantine, sînt cunoscute. Mai mult decât aceea din Occidentul carolingian, romanic și gotic, mentalitatea bizantină, moștenitoare a unor vechi tradiții greco-orientale găsea în limbajul și în conținutul artei sau literaturii de înfrumusețare religioasă formele de expresie ale unor căutări de cultură în care posteritatea, în alt climat de gândire și de creație, a crezut a putea descifra de fiecare dată un sens mistic.

Acum cîțiva ani într-o lucrare¹ a cărei frază elegantă nu a putut ascunde, credem, subiectivismul excesiv conținut în multe dintre concluziile de fond ale autorului, s-a încercat găsirea expresiei estetice caracteristice a artei bizantine în categoria sublimului, cititorul aflîndu-se astfel în fața definirii unor manifestări artistice atât de complexe printr-un singur element, și acela conceput ca o emanație a transcendentalului.

Cu atât mai necesară rămăsese deci, în condițiile actuale ale progresului neîntrerupt pe care îl face istoria de artă prin noi descoperiri, datări și interpretări stilistice, reluarea în discuție a principiilor de bază ale esteticii bizantine și din acest motiv apariția cărții lui Gervase Mathew poate fi salutată ca un eveniment semnificativ și îmbucurător. Specialist în probleme ale culturii bizantine, participant la cercetări întreprinse în Peloponez și Cipru, la Constantinopol, la Ravena și în peninsula Sinai, reverendul englez se dovedește, la lectura paginilor cărții sale, un foarte bun cunoscător al fenomenului estetic pe care îl ia în discuție și un cercetător plin de originalitate, nesfiindu-se a privi din unghiuri noi unele aspecte, aparent de mult soluționate, propunînd interpretări interesante în unele cazuri.

P. Comarnescu interpretează politic pictura exterioară moldovenească, în albumul său *Voroneț* apărut în 1958, adică cu un an înaintea studiului amintit, el interpretează această pictură pur teologic, fără nici o aluzie la semnificația ei politică.

¹ P. A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959.

Urmărind evoluția artei bizantine învățatul britanic distinge câteva faze mai însemnate, aproape toate mai de mult evidențiate de către istoricii de artă; el începe însă discuția, spre deosebire de mulți dintre aceștia, cu vremea romană târzie (secolele III–V), subliniind deplina continuitate artistică asigurată de o serie întreagă de factori ce fac de fapt obiectul unei amănunțite analize din punctul de vedere al esteticianului.

Moștenirea greco-romană vădită în schemele compoziționale, în tratările plastice sau în subiectele de obârșie elenistică, existența permanentă a unor instituții de mare prestigiu, ca puterea imperială și biserica, ce vegheau asupra destinului artei, interpretarea teologică ajunsă uneori la un simbolism ce n-a întârziat a-și lăsa amprente asupra viziunii artiștilor contemporani, au contribuit la evoluția dialectică și unitară a artei bizantine în cuprinsul unui organism social, economic și politic care a asigurat continuitatea unor forme de viață materială și spirituală din antichitate în evul mediu.

O interesantă contribuție aduce autorul în studierea bazelor matematice ale artei bizantine. Cunoștințele despre ritm și simetrie, ultima recunoscută ca virtute estetică fundamentală în filozofia neoplatonică cu care intelectualitatea bizantină era familiară, cele matematice, mecanice, geodezice, bogate în Orientul bizantin, au determinat o serie de cuceriri ale artiștilor care stăpîneau în veacurile IV–VI tehnica pictării sau a împodobirii cu mozaicuri a unor suprafețe curbe, perspectiva inversă sau modalitățile de obținere a unor efecte optice amintind de iluzionismul elenistic.

Sensul adesea ascuns, descifrabil doar pe baza cunoștințelor teologice ale contemporanilor, reprezintă un alt element, mereu întâlnit în arta Bizanțului, fie că este vorba de scene întregi, fie numai de motive specifice (vița, riul, păunul), observîndu-se chiar că din punct de vedere calitativ majoritatea capodoperelor bizantine au un caracter predominant simbolic. De fapt artiștii se dovedeau și aici tributari celui de-al treilea element de continuitate mai sus amintit, tradiției clasice greco-romane, căci însemnele și reprezentările simbolice creștine putuseră fi întâlnite încă la Dura-Europos sau în catacombele Romei. Astfel vremea anarhiei politice și a crizei generale a imperiului roman capătă relief în studiul lui Gervase Mathew tocmai prin sublinierea caracterului său tranzitoriu pe plan estetic. Interesantă, între altele, ni se pare încercarea autorului de a stabili chiar în cuprinsul veacului al III-lea mai multe etape corespondente diferitelor schimbări petrecute în imperiu. Unul dintre aceste răstimpuri cronologice cu caractere artistice specifice ar fi fost, de pildă, domnia lui Galienus (253–268) — poate nu întâmplător contemporan neoplatonicului Plotin — cînd se mai pot surprinde încă ecouri ale artei antonine din veacul anterior vădite în reprezentarea clasicizantă a portretului imperial pe monete sau în apariția, tot pe monete, a alegoriilor cu valoare generalizator-simbolică.

Noi formule artistice aveau să devină cunoscute lumii antice în secolele IV și V în așa-numita, de

către autor, « fază a integrării ». Epoca unor însemnate reforme în timpul unui Diocletian, a unui Constantin cel Mare sau a unui Theodosiu al II-lea, aceste secole sînt marcate de contactul cel mai frecvent și mai rodnic al lumii bizantine cu aceea a Iranului part și sasanid. Subordonate preamăririi monarhului a cărui efigie devine treptat obiect de cult, caracterizate prin hieratismul redării personajelor și printr-o preferință evidentă pentru o anumită gamă coloristică, arta partă și cea sasanidă aveau să influențeze asupra celei bizantine mai ales în domeniul prelucrării artistice a metalelor prețioase și a textilelor. Dacă în reprezentarea figurii, în compoziție ca și în iconografie elementul persan s-a topit în ansamblul bizantin o dată cu tradițiile mediteraneene, se pare că din punctul de vedere al cromaticii lucrurile au stat altfel, învățatul englez ajungînd să vorbească chiar despre « un efect crucial (al artei iraniene contemporane — R.T.) asupra tonalităților schemelor coloristice bizantine » (p. 58). În linii mari aserțiunea, deși greu de demonstrat, pare a nu se depărta de adevăr cu singura precizare că în cazul particular al preferinței arătate unor anumite culori (roșu purpuriiu, verde, aur), originile înniruirilor Orientului trebuiesc coborîte înapoi, la legăturile dintre lumea stepelor și arta mediteraneană, la sfîrșitul epocii elenistice².

La un nivel superior avea să se producă sinteza artistică ce înmănunchia elementele esteticii orientale cu cele ale bazinului mediteranean în epoca lui Justinian, vreme începînd cu care sîntem obișnuiți a vorbi despre o istorie, o artă și o cultură propriu-zis bizantine. Veacul al VI-lea avea să cunoască, ca și cele anterioare, aplicarea în artă a principiilor geometriei tradiționale — Antemijs din Tralles și Isidor din Milet, constructorii Sfintei Sofii constantinopolitane, erau matematicieni —, folosirea procedurilor artistice din perioada elenistică — manuscrisele contemporane sau recente descoperiri de mozaicuri din Cirenaica o dovedesc —, toate ajutînd la conturarea unei fizionomii specifice a artei primei « epoci de aur » bizantine. Textele unor contemporani lasă pe autor să întrevadă unele aspecte ale esteticii veacului lui Justinian cum ar fi, de pildă, interesul pentru narativ, vădit în multiplicarea scenelor, prețuirea acordată valorății plastice obținute prin lumină, culoare și metal prețios. Analizînd subtil unele monumente celebre ale timpului Gervase Mathew ajunge la concluzia — firească de altfel la capătul oricărei priviri de ansamblu asupra culturii justiniane — că țelul artei din acest timp l-a constituit slujirea fidelă a programului oficial prin opere ce merg de la lăcașe de cult și palate pînă la piese de podoabă, făurite de artiști ce deserveau deopotrivă curtea, patriciatul și biserica. Sugestivă ni se pare, în această ordine de idei, încercarea autorului de a explica sensul « istoric » al cunoscutei scene din mozaicurile de la San Vitale din Ravena unde apar suveranii bizantini și însoțitorii lor, meniți a reprezenta perpetuu legătura dintre biserică și stat într-unul dintre cele mai însemnate monumente din imperiu. Prestigiul de care s-a bucurat domnia autoritară a lui Justinian a

² M. ROSTOV-TZEFF, *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, 1922, p. 190.

ușurat desigur politica sa de subordonare a forțelor centrifuge din Bizant, între care și biserica, fapt vădit și pe tărîm artistic unde capodoperele epocii sînt în același timp cunoscute ctitorii imperiale. Este perfect valabilă de aceea, corespunzînd unei realități istorice pe care o cunoaștem din ce în ce mai bine, concluzia lui Gervase Mathew că în veacul al VI-lea — ca și în alte perioade de întărire a autorității centrale, cum a fost, spre pildă, mai tîrziu, aceea a împăraților macedoneni — arta bizantină nu a avut un caracter predominant și covîrșitor religios. Mai departe chiar, aplecîndu-se asupra fenomenului iconoclast și a efectelor sale în arta bizantină, autorul englez are meritul de a surprinde elementele esențiale ale conflictului de forțe din Bizanțul veacurilor al VIII-lea și al IX-lea, atrăgînd atenția asupra erorii exagerării importanței factorului religios. Pe de altă parte analiza atentă pe care o face evoluției imaginii, de la portretele funerare și imperiale ale artei romane pînă la icoanele bizantine, dovedește ecoul artei clasice, laice și păgîne, asupra celei medievale timpurii.

Așa cum se știe, abia după încheierea frămîntărilor iconoclaste, după mijlocul secolului al IX-lea deci, asistăm la crearea schemei obișnuite a decorației murale din monumentele bizantine de cult, la apariția unui întreg simbolism în care biserica cu toate podoabele sale reprezintă un microcosmos inteligibil doar prin cunoașterea textelor sacre. Distanța între arta veacului al VI-lea și aceea a perioadei posticonoclaste, între viziunea și concepția estetică a celor două epoci, rezidă, dincolo de procedee tehnice și compoziționale, tocmai în această deosebire, fundamentală.

Făcînd o instructivă incursiune în literatura vremii autorul observă marea atenție acordată de către contemporani simțului vederii și percepției culorii, factori care stau la baza esteticii bizantine de la sfîrșitul epocii iconoclaste și din aceea imediat următoare. Constatarea învățatului englez ne duce cu gîndul la un aspect pe care acesta îl trece cu vederea, însă a cărui însemnătate particulară nu poate scăpa, credem, nimănui. Întîlnirea și înfruntarea lumii bizantine cu arabii și cu neamurile turce au marcat profund istoria politică a imperiului răpîndu-i cea mai mare parte a provinciilor răsăritene, istoria sa literară căreia i-au dezvoltat genul epopeii și, în sfîrșit, istoria artistică pe care au îmbogățit-o cu noi elemente. Jocul culorilor, efectul combinării metalelor și pietrelor prețioase și semi-prețioase, sugerînd fastul unei vremi de înflorire, amintesc acum de predilecția deosebită arătată bogăției cromatice de către Orientul islamic și de către lumea central-asiatică. De altfel, recent³, ideea unor astfel de legături a fost subliniată prin stabilirea elementelor unor influențe arabe și persane asupra artei din timpul « renașterii macedonene » în ceramică, în fildeșuri, în țesături, în mozaicuri și în sculpturi, remarcîndu-se chiar încercări de a se sugera unele înfriuriri extrem-orientale, chineze în speță, asupra picturii bizantine a epocii. Desigur că într-un domeniu atît de spinos ca acela al relațiilor stilistice, al circulației motivelor între zone de cultură

atît de diferite din punctul de vedere al concepțiilor artistice, asemenea constatări își mai păstrează caracterul ipotetic. Apariția lor tot mai frecventă sub pana a diferiți cercetători ai fenomenului artistic bizantin nu este mai puțin semnificativă însă, împingînd la cercetare comparată și reflecție.

O perspectivă vastă asupra fenomenului de cultură dovedește Gervase Mathew atunci cînd discută estetica epocii Comnenilor și mai apoi a celei paleologe. Vreme de sensibilă restrîngere a întinderii imperiului, dar totodată de impresionantă eflorescență culturală, secolele XIII, XIV și XV nu pot fi înțelese, în cazul Bizanțului, decît prin pătrunderea mecanismului politic și economic ce lega lumea bizantină cu Răsăritul mongol și cu Extremul Occident european. Apariția unor centre de artă corespunzînd principalelor orașe din perioada treptatei dezmembrări a imperiului — Tesalonic, Mîstra, Trebizonda —, răsîndirea formelor artistice bizantine aproape pretutindeni, din Sicilia la Novgorod, din Serbia în țările române și pînă în Caucaz, existența unui număr mai mare de ctitori de monumente recrutați din rîndurile aristocrației din ce în ce mai independente, reprezintă note specifice ale artei din perioada de sfîrșit a Bizanțului cu depline explicații și corespondențe pe celelalte planuri ale vieții imperiului. Gustul pentru narativ și dramatic oglîndit în romanele și epopeele bizantine ale epocii — poate nu fără legătură cu frămîntările politice și religioase contemporane, cu pericolul crescînd al invaziilor — poate fi întîlnit în scenele de pe mozaicurile și frescele paleologe concepute după știința celei mai subtile compoziții și a unor procedee izvorîte din practici ale picturii elenistice. Tendința spre portretizare, spre surprinderea acelei « esențe » (*pneuma*) atît de căutate de către gînditori umaniști bizantini ai secolelor XIV—XV, expresivitatea figurilor, tensiunea dramatică a unor scene din iconografia paleologă, culorile calde și armonios combinate, constituie elementele de bază ale plasticii și, putem spune, — prin analogie cu literatura contemporană — ale esteticii bizantine în ultimele secole ale istoriei sale.

Din întîlnirea artei capitalei cu arta centrelor monastice de la Athos sau din Capadocia, de pildă, și mai departe a artei bizantine în întregul ei cu tradițiile artistice ale regiunilor înconjurătoare, avea să rezulte una dintre cele mai însemnate sinteze artistice ale cărei influențe au rodit în Italia la începuturile Renașterii ca și în numeroase școli locale fie ele athonite sau cretane, balcanice sau rusești. Ținînd seama de amploarea procesului de perpetuare a tradițiilor artistice bizantine într-o bună parte a Europei medievale ar fi fost interesantă, fără îndoială, căutarea diferențiată a elementelor esteticii paleologice și autohtone în regiunile de artă așa-numită — cu un termen ce nu ni se mai pare nici cuprinzător, nici sugestiv — postbizantină. Deosebirile marcate surprinse de către cercetătorii acestor fenomene artistice locale, între, de pildă, arta sud-italică sau dalmatină cu puternice înfriuriri occidentale și arta sîrbească și bulgărească medievală, sau între acestea din urmă și creația artistică româ-

³ OLEG GRABAR, *Islamic Art and Byzantium*, în *Dumbarton Oaks Papers*, XVIII, 1964, p. 67—88.

nească din aceleași perioade, țin de fapt tocmai de viziunea proprie a fiecărui popor. Mai puțin pregnant în vremea când Constantinopolul continua încă a fi centrul unui stat de prestigiu, în chip evident după mijlocul secolului al XV-lea, arta fiecăreia dintre regiunile cuprinse odinioară în sfera de influență a imperiului avea să cunoască căi proprii într-o evoluție ce n-a încetat a-și aminti până la sfârșitul evului mediu de descendența sa bizantină.

Exemplul cărții lui Gervase Mathew, excelent prilej de meditație pe marginea unei arte căreia îi sînt subliniate permanent legăturile cu celelalte planuri ale vieții sociale, ar trebui reținut din toate punctele de vedere. Căci a căuta anumite coordonate estetice fundamentale în fiecare perioadă a artei noastre medievale, de pildă, a surprinde deosebirile de formă și de fond între creațiile artistice ale diferitelor provincii și perioade istorice, a analiza, cu alte cuvinte, factorii de legitate, de esență în evoluția artei dezvoltate din epoca formării poporului român pînă în zorii timpurilor moderne, reprezintă tot atîtea datorii la încheierea unei etape de primă sinteză a cunoștințelor noastre despre fenomenul artistic medieval pe teritoriul României.

RĂZVAN THEODORESCU

BRANKO FUČIĆ,

Istarske freske, (Frescele din peninsula Istria)

«Zora», Izdavačko Poduzeće, Zagreb, 1963; format 29,5×25 cm., text introductiv 31 p + 83 ilustrații color + 27 p. catalog (scheme iconografice, relevee, fotografii, bibliografie).

Tipărită în condiții poligrafice excelente, lucrarea *Istarske freske*, datorată istoricului de artă iugoslav Branko Fučić, constituie nu numai un admirabil album de artă dar, deopotrivă, un prețios instrument de lucru menit să valorifice competent și științific tezaurul de picturi murale medievale din peninsula Istria.

Avînd de-alungul evului mediu o situație specială între cele două zone de cultură — cea ortodoxă și cea catolică cu diferitele lor stiluri și școli artistice — peninsula Istria a constituit de timpuriu o prosperă vatră de artă cu sezișante particularități specifice datorate modului original și plin de fantezie în care variatele influențe au fost țesute pe canavaua fondului artistic local. Zonă de contact și de pasaj în același timp, peninsula Istria oferă istoriei de artă medievală un important capitol de pictură murală, valoros nu atît prin vîrfurile sale, care sînt modeste, cît prin substanța sa artistică de o cuceritoare autenticitate.

După o scurtă introducere istorică, în care sînt subliniate interferențele de popoare și de culturi care au avut loc în peninsula Istria medievală, textul și ilustrațiile lucrării în discuție urmăresc evoluția

picturii murale istriote în secolele XI—XVI, reliefînd momentele caracteristice pe direcțiile principale de dezvoltare artistică.

De la epoca de predominare a stilului benedictin internațional (picturile bisericii sf. Mihail din Kloštar — sec. XI), pînă la epoca de intensă iradiere a renașterii italiene (picturile bisericii sf. Rochus din Draguč realizate de Anton din Padova — 1529), istoria picturilor medievale din peninsula Istria oferă o surprinzătoare varietate, predominante fiind momentele de sinteză romanico-bizantine și italo-tiroleze determinate de ambianța artistică locală.

În cazul picturilor din bisericile sf. Agata din Kanfanar (sec. XI—XII), din Sv. Foška kod Peroja (sec. XII), sf. Ieronim din Hum (sec. XII) sintezele romanico-bizantine sînt precumpănitoare atît stilistic cît și iconografic.

Secolul XIV este cadrul cronologic înlăuntrul căruia se conturează puternice prezențe italianizante în spiritul tradiției giotteschi. De o valoare artistică remarcabilă, opera unui maestru necunoscut format în ambianța postgiottesca a Florenței dar sensibil și la idealurile de formă și eleganță ale siennezilor — picturile bisericii sf. Nicolae din Rakotole sînt un ilustru exemplu al acestui moment deosebit de important în urmări pentru pictura murală istriotă.

Răspunzînd exigențelor unui mediu artistic mai modest, picturile bisericii sf. Cruce din Butoniga rețin totuși în mod special atenția prin problemele de ordin stilistic și iconografic vîdînd pe de o parte aspectele tradiționale ale sintezelor anterioare romanico-bizantine, pe de altă parte ecouri ale goticului internațional.

În continuare, influența picturii nord-italiene, cu permanente trecețești, poate fi urmărită la o serie de monumente ca bisericile sf. Anton din Barban și sf. Mihail din Pićan, la aceasta din urmă fiind încă sensibile tradițiile goticului internațional provincial, pe sensul picturilor de la Butoniga și Glorigica.

Secolul XV aduce cu sine o puternică infuzie a goticului, fie prin filiera Boemiei — ca în cazul picturilor bisericii sf. Nicolae din Pazin (cître 1460) — fie, mai ales, prin filiera tiroleză. Dacă în cazul picturilor bisericii sf. Vida din Paz (1461) meșterul Albert nu reușește să depășească o formulă convențională a goticului tirolez, picturile bisericii sf. Treime din Žminj (1471) oferă una dintre cele mai valoroase sinteze artistice istriote în care influențele tiroleze și italiene se confundă în vibrațiile unui sentiment de o seducătoare sinceritate.

Aceasta este în fapt epoca cea mai bogată în realizări a picturii murale din peninsula Istria, cînd, alături de monumente cu o pronunțată amprentă de naivitate — în care influențele se lasă lesne descifrate, ca în cazul picturilor de la Dvigrad (1470—1484), Vranja (1470), Oprtalj (sf. sec. XV) — se definesc și prezențe de o acuzată vigoare ca picturile de la Beram și Hrastovlje.

Picturile de la Beram, din biserică sf. Maria¹, au fost realizate în 1474 de către Vincent iz Kastva.

d'Istrie, Beograd, 1955.

¹ Aceste picturi au făcut obiectul unei scurte dar interesante monografii: JOŽE KASTELIC, *Beram — les fresques*

Artist cu o formație foarte complexă, trecut probabil prin mediul eclectic al Veneției, receptiv la impulsurile goticului tirolez și boem, Vincent din Kastua este autorul unui ansamblu de o surprinzătoare monumentalitate, bogat în soluții originale, unele de o inegalabilă expresivitate (de exemplu grupul apostolilor adormiți din scena rugăciunii în grădină). Moment de apogeu din istoria picturilor murale istriote, ansamblul de la Beram îngăduie o mai justă înțelegere a dispozitivului de probleme specifice mediilor artistice provinciale situate la răscrucea marilor fluxuri culturale.

Din aceeași familie stilistică fac parte și picturile bisericii sf. Treime din Hrastovlje semnate de Johannes de Kastua (Ivan iz Kastva) la anul 1490.

Pe sensul accentuării influențelor renașterii italiene, picturile bisericii sf. Rochus din Draguč², reprezintă un moment final din istoria picturilor murale istriote pentru că, sub semnul mișcărilor religioase ale reformei, firul evolutiv care s-a tors vreme de cinci secole s-a rupt.

Volumul *Istarske freske*, în ansamblul său, pe lângă valorificarea tezaurului de picturi murale din peninsula Istria pune la dispoziția istoricilor de artă un important material de studiu menit să dovedească între altele că, în anumite epoci, în condițiile activității meșterilor peregrini ai provinciei, se poate vorbi despre internaționalizarea unor poziții stilistice.

Autorul, Branko Fučić, demonstrează o dată mai mult necesitatea studiilor comparative de artă pe baza unei temeinice cunoașteri a relațiilor istorice — cu toate implicațiile de ordin economic, politic și cultural — prin textul său sintetic atât de bogat în implicații și sugestii.

Excelentul material ilustrativ și catalogul sistematic pe monumente prezentat în anexă sînt deopotrivă argumente concludente pentru susținerea tezelor din text aducînd o contribuție de prim ordin la reușita în ansamblu a acestei admirabile lucrări de istoriografie a artei care este volumul *Istarske freske*.

VASILE DRĂGUȚ

² Opera pictorului Anton din Padova, 1529.

EXPOZIȚIA DE STAT A ARTELOR DECORATIVE

Iulie 1965

Sala Dalles, București

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Iulie 1965

Casa de cultură raională, Odorhei, regiunea Mureș-Autonomă Maghiară.

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Iulie 1965

Casa de cultură raională, Rădăuți.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Iulie 1965

Casa de cultură raională, Aleșd, regiunea Crișana.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Iulie 1965

Casa de cultură raională, Călărași.

Expoziția de ceramică

BALID MARIA

Iulie 1965

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății nr. 14, Cluj.

Expoziția de grafică

BENCSIK JANOS

Iulie 1965

Palatul culturii, Tg. Mureș.

Expoziția de pictură CATARGI HENRY

Iulie 1965

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, str. Onești nr. 1, București.

Expoziția de grafică

CERBU EVA

Iulie 1965

Sala bloc turn, Calea Bicăzului nr. 7, Piatra Neamț.

Expoziția de pictură

CODREA GHEORGHE

Iulie 1965

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății nr. 14, Cluj.

Expoziția de pictură

CRĂCIUN GEORGETA

Iulie 1965

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de pictură

HAGIESCU ION

Iulie 1965

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Craiova.

Expoziția de acuarele

HĂLĂUCESCU IULIA

Iulie 1965

Casa de cultură, Mangalia.

Expoziția de pictură

GRIGORE VASILE

Iulie 1965

Hotelul internațional, Mamaia.

Expoziția de pictură

IAKAB ILONA

Iulie 1965

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății nr. 14, Cluj.

Expoziția de sculptură

IACOBI PETER

Iulie 1965

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru, nr. 20, București.

Expoziția de pictură și grafică

JELESCU-GROSU SILVIA

Iulie 1965

Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de pictură
PANA ION
Iulie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de pictură
PANDELE RODICA
Iulie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei,
nr. 132, București.

Expoziția de pictură
SACHELARIE-VLADIMIRESCU WANDA
Iulie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția retrospectivă de pictură
ȚUCULESCU ION
Iulie 1965
Muzeul regional, Timișoara.

EXPOZIȚIA ANUALĂ DE GRAFICĂ
Iulie-august 1965
Muzeul Simu, București.

Expoziția de grafică
TARU EUGEN
Iulie-august 1965
Muzeul de artă, Brăila.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ
August 1965
Palatul culturii, Turnu Severin.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI GRAFICĂ – GRUPUL
PETROȘANI
August 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de grafică
BALOGH ANGELA
August 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Str. Onești Nr. 1,
București.

Expoziția de sculptură
BALOGH PETRE
August 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Str. Onești, nr. 1,
București.

Expoziția de pictură
BROZ IRMA
August 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății
nr. 14, Cluj.

Expoziția de pictură
FRENȚIU SEVER
August 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Arad.

Expoziția de pictură
HATMANU DAN
August 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București.

Expoziția de grafică
PAULOVICS VASILE
August 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de grafică
TARU EUGEN
August 1965
Galați – Țiglina.

Expoziția retrospectivă de pictură
ȚUCULESCU ION
August 1965
Muzeul de artă, Constanța.

Expoziția de pictură
BOCHIȘ TEODOR
Septembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății
nr. 14, Cluj.

Expoziția de pictură
BOUR ELENA
Septembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății
nr. 14, Cluj.

Expoziția de grafică
BOUR OCTAVIAN
Septembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății
nr. 14, Cluj.

Expoziția de grafică
CERBU EVA
Septembrie 1965
Casa de cultură, Roman.

Expoziția de grafică
DANEȚ CORNELIA
Septembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de pictură
GHERASIM PAUL
Septembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București.

Expoziția de pictură
IORDA MARIA
August-septembrie 1965
Pavilionul C,
Parcul de cultură Herăstrău
București.

Expoziția de grafică
MASICHIEVICI HORTENSIA PUIA
Septembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piatra Neamț.

Expoziția de pictură
ȘTEFĂNESCU GEORGE
Septembrie 1965
Parcul de cultură Herăstrău, București.

Expoziția retrospectivă de pictură
ȚUCULESCU ION
Septembrie 1965
Muzeul Brukenthal, Sibiu.

Expoziția de pictură și grafică
WEINBERG M.
Septembrie 1965
Palatul Culturii, Iași.

Expoziția de grafică
CHIȘU RODICA
Octombrie 1965
Muzeul Brukenthal, Sibiu.

Expoziția de grafică
ERDÖS PAUL
Octombrie 1965
Palatul Teleky, Tg. Mureș.

Expoziția de grafică și ceramică
GIURGIU ALEXANDRU
Octombrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății,
nr. 14, Cluj.

Expoziția de ceramică
PERAHIM JULES
Octombrie 1965
Sala Dalles, București.

Expoziția de pictură
RUSU MIHAI
Octombrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de sculptură
SĂBIEȘCU PETRE
Octombrie 1965
Calea Victoriei nr. 147, București.

Expoziția de artă decorativă
SZENTIMREI JUDITH
Octombrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății
nr. 14, Cluj.

Expoziția retrospectivă de sculptură și desen
POPOVICI ION GRIGORE
Octombrie-noiembrie 1965
Muzeul Simu, București.

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică
ȘIRATO FRANCISC
Octombrie-noiembrie 1965
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București.

Expoziția de pictură
CAMBIR SILVIA
Noiembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Str. Onești nr. 1,
București.

Expoziția de pictură
CHIȘU IOAN
Muzeul Brukenthal, Sibiu.

Expoziția de grafică
CRISTEA ALEXANDRU
Noiembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății
nr. 14, Cluj.

Expoziția de grafică
CRISTEA VIORICA
Noiembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății
nr. 14, Cluj.

Expoziția de pictură
HOEFLICH ION
Noiembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București.

Expoziția de pictură
IOAN LUCIA
Noiembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Str. Onești, nr. 1,
București.

Expoziția retrospectivă de pictură
MAXY M. H.
Noiembrie 1965
Sala Dalles, București.

Expoziția de sculptură
ROMAN VICTOR
Noiembrie 1965
Sala Dalles, București.

Expoziția de pictură
ȘTEFAN VASILE
Noiembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru nr. 20,
București.

Expoziția retrospectivă de pictură
ȚUCULESCU ION
Noiembrie 1965
Palatul culturii, Tg. Mureș.

Expoziția de grafică
BEIU-ANGHELUȚĂ CORINA
Decembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București.

Expoziția de grafică
CERBU EVA
Decembrie 1965
Muzeul de artă, Brăila.

Expoziția de grafică
MASICHIEVICI HORTENSIA PUIA
Decembrie 1965
Muzeul de artă, Brăila.

Expoziția de grafică
MATEI NATALIA-TEODORESCU
Noiembrie-decembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Calea Victoriei
nr. 132, București.

Expoziția de pictură cu mătase
NĂDEJDE-BELDICEANU VICTORIA
Decembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Str. Onești nr. 1,
București.

Expoziția de pictură
VERNEȘ ANDREI
Decembrie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Piața Libertății
nr. 14, Cluj.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ
ȘI SCULPTURĂ, BUCUREȘTI
Decembrie 1965
Sala Dalles, București.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Brașov.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Cluj.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Constanța.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Cenaclul Uniunii Artiștilor Plastici,
Craiova.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Galați.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Iași.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Oradea.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Cenaclul Uniunii Artiștilor Plastici,
Petroșani.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Ploiești.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Timișoara.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ
Decembrie 1965
Filiala Uniunii Artiștilor Plastici,
Tg. Mureș.

DUILIU MARCU

Proeminentă personalitate a arhitecturii noastre din prima jumătate a acestui veac, Duiliu Marcu — atent și receptiv la tot ce era nou, înzestrat cu un fin discernământ, — a trăit întregul fenomen evolutiv al timpului, sesizând implicațiile pe care progresul material și social avea să le antreneze în arhitectură și urbanism, discipline cărora li s-a dedicat din vocație și cu pasiune.

Distinsa și complexa sa formație profesională: creator talentat și cultivat, constructor inițiat, vizionar generos și totodată realist, cu un mod de exprimare de o limpezime și conciziune clasică, calități cărora li s-a adăugat o conștiință clară asupra rolului social al arhitecturii, toate au fost grefate pe fondul de scrupulozitate profesională și de strictă exigență pentru calitate.

Aceste trăsături, puternic reflectate în întreaga activitate a arhitectului Duiliu Marcu, au dat organica și robusta calitate a operei sale și trainicul ei caracter inovator.

Prezent în toate domeniile de manifestare profesională: creînd ca proiectant, deschizînd drum practicii urbanistice, îndrumînd și coordonînd din importante funcții de stat, învățînd pe cei tineri de la catedră, cercetînd ca om de știință, această vastă activitate nu l-a împiedicat să-și cultive continuu pasiunea sa de istoric de artă.

L-am cunoscut ascultîndu-i cursul de Istoria arhitecturii universale, i-am admirat eruditele referiri și considerații de istoric în decursul colaborărilor de mai tîrziu, i-am surprins bucuriile pe care le trăia analizînd piesele de artă de rafinată selecție pe care le avea în mica sa colecție personală, ne e cunoscut importantul său aport pentru conservarea și valorificarea monumentelor istorice din țară, și — mai recent — am conlucrat la studii de istorie de arhitectură românească.

A cercetat ca istoric de artă, a gîndit și a vorbit despre istoria arhitecturii, a interpretat și a luat poziție față de procese istorice din acest domeniu, dar mai presus a făcut istorie, scriind o pagină demnă a istoriei arhitecturii românești, prin opera pe care a făurit-o.

Alături de toți cei care l-au cunoscut și prețuit, istoricii de artă din cadrul Academiei, se mîndresc cu opera sa, înscrisă în patrimoniul culturii noastre moderne, și care înfruntă cu cinste timpul, asigurîndu-i o neștearsă memorie.

Arh. S. BORTNOVSCHI

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p.+17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, 1963, 541 p.+8 pl., 57 lei; vol. II. *De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * Ștefan Popescu — desenator, *Album întocmit de Acad. G. Oprescu și Mircea Popescu, prefată de Acad. Prof. G. Oprescu*, 1962, 23 p.+206 reproduceri, 60 lei.
- * * Omagiu lui George Oprescu. *Cu prilejul împlinirii a 80 ani*, 1961, 610 p.+8 pl., 93,50 lei.
- * * Jean Alexandru Steriadi — desenator. *Album întocmit și cu o prefată de Acad. G. Oprescu*, 1961, 31 p.+257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35,60 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

